

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

<https://twitter.com/SourAlAzbakya>

# الاتفات البصري

من النص إلى الخطاب

(قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة)



الدكتور

عبد الناصر هلال

للنشر و التوزيع



دار العلم و الإيمان

# منتدى سور الأزبكية

---

WWW.BOOKS4ALL.NET

***<https://twitter.com/SourAlAzbakya>***

***<https://www.facebook.com/books4all.net>***



# الالتفات البصرى

## من النص إلى الخطاب

( قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة )

الدكتور

عبد الناصر هلال

دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع

٨١١,٠٠٩  
هـ.ع هلال ، عبد الناصر

الالتفات البصري من النص إلى الخطاب: قراءة في تشكيل القراءة  
الجديدة / عبد الناصر هلال . - ط١ . - كفر الشيخ : العلم والإيمان للنشر  
والتوزيع ، ٢٠٠٩ .  
٣٢٠ ص ٤٤٥ سم .

تدمك : 5 - 268 - 308 - 977

١. الشعر العربي - تاريخ ونقد . ٢. البلاغة العربية

رقم الإيداع : ٥١٣٢ / ٢٠٠٩ م .

الناشر : العلم والإيمان للنشر والتوزيع  
مسوق . شارع الشركات . ميدان المحطة  
هاتف : ٠٠٢٥٤٧٢٥٥٣٤١ - فاكس : ٠٠٢٥٤٧٢٥٥٢٨١  
E-mail: elelm\_aleman@yahoo.com  
elelm\_aleman@hotmail.com

حقوق الطبع والتوزيع محفوظة

تحذير:

يحظر النشر أو النسخ أو التصوير أو الاقتباس بأي شكل  
من الأشكال إلا بغير وموافقة خطية من الناشر

2010

إهداء

إلى امرأة

واعدنتني في صباح داكن

ونركتني على ظمأ

آه.. يا لهذا العناء !!

سأبقى المحب المتيمر

أحتمي بصباح حديد

يجب على النص الذي تكتبونه لي أن يعطيني الدليل بأنه  
يرغبني. وهذا الدليل موجود، إنه الكتابة.

رولان بارت

## أما قبل مسيرة مصطلح وكتاب

لكل مرحلة في حياة الباحث هم يورقه، يفرض عليه اختيارات فكرية ومنهجية معينة، تنبثق هذه الاختيارات عبر إر هصكت تتحول بفعل التأمل والمتابعة والتنقيب والبحث-إلى آليات تسهم في إنجاز الإجراءات البحثية. فبعد مرحلة الدكتوراه- التي اهتمت فيها بفاعلية التراث في الشعر العربي المعاصر بوصفه مكونا بنائيا فاعلا أسهم في خلق نص تراكمي - انشغلت بالمتحول والمنحرف عن المثالي ، وانحزت كثيرا إلى الخطاب المنلوى الذي يؤسس للقطيعة ويطرح جماليات تتسم بالحركة ، وتدهش القارئ ، تطرح أسئلة ولا تذهب للقارئ المطمئن ، جماليات تتحقق عبر تقاطع الخطاب الشعري - بشكل خاص - مع أدبية الأداء اللساني بشكل عام ، فكان حريا لهذا الخطاب الإبداعي أن ينهض في بنيته على التحولات الدائمة بين سياقات متعددة ، دفعني ذلك إلى التأمل في بنية النص الشعري القائمة على الانصراف والإقبال والإدبار والإنصت لأكثر من نص في أن واحد خصوصا على المستوى البصري .

وقد ازدادت رغبتي في هذا الاتجاه أكثر مما كنت عليه بعدما قرأت كتب (البلاغة والأسلوبية) للدكتور محمد عبدا لمطلب في مبحثه " العذول" وكتاب "نظرية اللغة في النقد العربي" للدكتور عبدا لحكيم راضى في مبحثه " المثالي والمنحرف "للذين يعدان مقدمة

انشغلي بهذه القضية لأنهما يعالجان فكرة التحول في إطار بنائي محدد والذي حتم ذلك الإجراءات التطبيقية التي تؤكد فكرة كل منهما غير أني انطلقت من تلك المقدمة الأولى لتأسيس مصطلح يعتنق هذه الدلالة : التحول والانصراف والجدل بين ثنائيات بنائية وروؤية ويتجه إلى تحولات بنائية أكبر - في ظل سياقات متعددة- تستقر في بنيت نصية ، فصككت لذلك مصطلح " الالتفات النصي " بوصفه مصطلحا إجرائيا قلابا للاختبار القراني ، واستندت في ذلك على مجموعة من الآليات التي تحقق هذا التوجه في ظل حركة اللغة وتغير حركة الدال ، وتؤكد في يقين تام تبني المصطلح في إطار مفهوم نقدي واضح ، وفي الوقت نفسه كنت مشغولا بدراسة آليات التشكيل البصري وبنائه في النص الشعري ، هذه الآليات التي استخدمها شعراء الحداثة بوصفها مكونا جماليا أضفى على النص الشعري ما لم يكن يعرفه من ذي قبل ، فتحققت شعرية الفضاء / المكان / الرسم المعماري للصفحة، فكان حريا الانشغال بهذا الإغراء القائم على هذا التحول والتقاطع والتداخل والجدل بين عناصر النص الشعري وأجزائه بصريا بالإضافة إلى تحولات بناء النص عبر دواله اللغوية .

وقد تحققت إجراءاتي البحثية في إطار القراءة البصرية في مجموعة من الدراسات النقدية التي تؤكد في الوقت نفسه أشارات واضحة إلى تبني مصطلح "الالتفات البصري " الذي لم يكن معروفا من ذي قبل . ففي دراسة بعنوان : " ظواهر أسلوبية في شعر محمد إبراهيم أبو سنة " نشر برقم إيداع بدار الكتب المصرية : ٩٨/١٦٨٠٦ ضمت مبحثا من ص ١١ إلى ص ٣٢ تناولت فيه بنية



الفضاء البصري / الطباعي وقد أعدت قراءة هذا المبحث في إطار أكثر عمقاً ثم شاركت به حديثاً في مؤتمر المجلس الأعلى للثقافة: "محمد إبراهيم أبو سنة سبعون عاماً من الإبداع" ٢٠٠٧، ونشر هذا البحث بعنوان: شعرية التشكيل المكتبي / البصري ابتداء من ص ٥٥ ومنشور بكتاب المؤتمر .

وفي يناير ٢٠٠٢ في جلسة مع الدكتور علاء عبد الهادي والدكتور صلاح السروي طرحت معهما مفهومي - الذي بدأت إجراءاته التطبيقية آنذاك - للالتفات البصري استكمالاً لفكرة الالتفات النصي فطلباً مني التتويه عن المصطلح أو نشره في ثانيا أية دراسة حتى احتفظ بحقي في صكه غير أني لم انشغل بذلك، لأنني على وعي علمي بأن المقدمات الخاطئة تؤدي إلى نتائج خاطئة ، والنتائج ستكون هشة وعقيمة إذا كثت المقدمات كذلك .

وفي مايو ٢٠٠٣ أخبرت الدكتور محمد عبد المطلب في حوار هاتفني بتبني مصطلح الالتفات البصري ومفهومي له الذي بدأت إجراءاته البحثية وناقشني فيه بعمق ، ووضحت له الفرق بين هذا المفهوم ومفهوم العدول و الانزياح والانحراف وقلت له بلتني وضحت الحدود البسيطة بين هذه المصطلحات حتى استقرت اختبراتي على مفهوم الالتفات البصري الذي ساعدتني فيه الدراسة التطبيقية فيما بعد.

وعندما أصدرت كتابي : "خطاب الجسد في شعر الحداثة" مركز الحضارة العربية ، القاهرة ٢٠٠٥ برقم إيداع ٣٤٣٥ / ٢٠٠٥

أشرت فيه إلى اكتمال الجزء الأول من الدراسة : "الالتفات النصي في الشعر العربي المعاصر" ص ١٩٨ .

وفي نهاية علم ٢٠٠٥ نشرت كتابي : "آليات السرد في الشعر العربي المعاصر" مركز الحضارة العربية، القاهرة برقم ايداع ١٩٩٦٨/٢٠٠٥ وفيه قدمت بحثاً بعنوان: "السرد البصري/ الطباعي" الذي تحول! فيما بعد في دراستنا الأنية! إلى آلية من آليات الالتفات البصري عنوانها : " الالتفات البصري عبر الشكل السردى والشكل المجازى".

وفي أغسطس ٢٠٠٦ أنجزت كتاب "الالتفات البصري" مستقراً على عنوان: "الالتفات البصري من النص إلى الخطاب".

وفي يناير ٢٠٠٧ اتفقت مع دار الحرم للتراث على طباعته غير إن كتابة الكتاب وتنسيقه استغرقا وقتاً طويلاً كما أننى في الوقت نفسه انشغلت بإنهاء أبحاثي للتقدم لترقية أستاذ ، كل هذا أخر نشره غير أنى في يناير ٢٠٠٧ نشرت جزءاً من الكتاب بعنوان: " الالتفات النصي من الإطار البلاغى إلى التداول النقدي" في مجلة كلية الآداب العلمية جامعة حلوان العدد ٢١ السنة ١١ ج ١ ص ٥ وفيه توضيح للمصطلحات والمفاهيم التي تبنتها الدراسة وفيها أسباب صك المصطلح واعتناقه .

وفي العام نفسه نشرت الدراسة المتعلقة بالالتفات النصي كاملة في كتاب بعنوان : " الالتفات النصي وقع في ١١٨ صفحة وهو مدرج ضمن أبحاثي للترقية وفي مقدمته إشارة إلى الجزء الثاني من

## الالتفات البصري

## من النص إلى الخطاب

الكتاب "الالتفات البصري وشعرية النص" والجزء الثالث: "الالتفات البصري وشعرية الخطاب".

وفي نهاية يناير ٢٠٠٨ إنشاء معرض القاهرة الدولي للكتاب تقابلت مع الدكتور حسن حجاب الحازمي الناقد والروائي السعودي وعميد كلية المعلمين جامعة جازان وتكلمنا كثيرا في الكتاب وعرضت عليه نشره في إصدارات النادي الأدبي بجازان الذي كان رئيسا له فكان سعيدا بالكتاب وفكرته وعنوانه وفكرة نشره

وفي بداية مارس ٢٠٠٨ تكررت الفكرة ذاتها. عندما ذهبت إلى المملكة العربية السعودية للعمل بجامعة جازان - مع الدكتور خالد ربيع الشافعي رئيس قسم اللغة العربية واحد أعضاء مجلس إدارة نادي جازان الأدبي الذي رحب بفكرة نشره. وفي حينها أرسلت الكتاب لطبع في مصر .

ففي نهاية شهر سبتمبر ٢٠٠٨م أشار علي الصديق الدكتور مصطفى الضبع بنشر الكتاب في دار اكتب حيث يتعامل معها من خلال طبع منشورات نادي القصة فأخذ الكتاب وسلمه للدار لتبدأ في طباعته وبقي الكتاب حتى نهاية فبراير ٢٠٠٩م بين شقي الرحي حيث وقع خلال فني من جانب الدار يتمثل في عدم القدرة على ضبط الكتاب وتنسيقه بصورته الصحيحة حيث تقوم فكرته على هذه التقنية البصرية بالإضافة إلى خلاف في أشياء أخرى جعلتني أسحب الكتاب من الدار واعتذر عن نشره وفي بداية مارس ٢٠٠٩م تم الاتفاق على نشره مع دار العلم والإيمان .





## مقدمة

أقلم الشاعر العربي زمنا طويلا في بيت ضيق، محدد الأركان: مساحة نصية صارمة، اتسمت بالقداية، جعلته ييوع بكل ما لديه في شيء من الاكتناز التعبيري القلم على التجزئة: وحدة البيت. وعندما تحول البيت إلى سجن للذات حاول الشاعر الجديد الانفلات من محدوديته، وبدأ ييحث عن إطار مناسب لجسده الذي تطاول بفعل حركة الواقع الجديد، فسكن القصيدة بوصفها وحدة بنائية كلية، تمنحه نشوة الوجود ومتعة الحرية، فيطمئن لها، ويمتريح عليها من عناء التعب، بل يتطهر في مانها من درن الواقع وغبلر الحياة السلم، ويحتمي في أرجائها من لوعة الانكسلر وهزيمة المواجهة، محاولا التصدي وقراءة العالم في لحظة مكتملة الخيوط، تخطى المفهوم القديم الذي يكسر الذائقة المطمئنة، الذائقة الاعتيادية من خلال النموذج الذي مارس الشاعر القديم تجربته على هديه بوصفه مقياسا أو أصلا للممارسة الشعرية، لقد تجاوز الشاعر الجديد المفهوم الحضاري والجمالي وانحاز للكشف والاستشراف.

تغيرت الروى والإجراءات النقدية في ظل تحول القراءة من نحو الجملة إلى نحو النص، ولكل خطب أدواته القرانية نظرا لانفتاحه على جماليات جديدة منها ما يتعلق بالنوع ومنها ما يتعلق بالأنواع الأخرى بوصفه كتابة، ومن هنا برزت فكرة التحول من القصيدة إلى الكتابة. فحاولنا في هذه الدراسة أن نختبر أدوات قرانية من التراث البلاغي، ونوسع من مفهومها، حتى تتناسب مع تغيرات

التكوين البنائي للخطاب الشعري المعاصر، موقنين بأن مصطلحاتنا القديمة صالحة لاستيعاب معايير ومفاهيم نقدية جديدة في مقابل التسميات الحديثة. فاختلرت الدراسة مصطلح "الالتفات" البلاغي الذي كلن قلنا على التحولات والتبدلات والانصراف عن صيغة إلى أخرى أو عن سيق إلى آخر في إطار بنائي محدد في الجملة، ووسعت من مفهومه في ظل التحولات النقدية الحديثة التي تواكب تحولات البني اللغوية والجمالية التي يطرحها الشاعر الجديد في مجمل نصه، فنظرت الدراسة في التكوين النصي وتداخله وتحولاته وحركته الدائبة، فتبنت مفهوم "الالتفات النصي" القائم على حركة البنية النصية المتعددة من خلال آليات عدة تحقق هذا الالتفات النصي. ثم وسعت الدراسة من هذا المفهوم الذي تحقق عبر حركة اللغة وتغير مساراتها البنائية من حالة إلى أخرى ومن نسق إلى آخر. وتبنت مفهوم الالتفات البصري الذي يتحقق عبر حركة المرني الذي تخلقه اللغة وآليات تعبيرية أخرى وكيفية تشكلها وإخراجها على الصفحة/شعرية المكان - ينتقل المبدع/الشاعر من شكل كتابي إلى شكل آخر مختلف في بنيته البصرية، مما يجعل من النص نصا مفتوحا، متحركا، متعدد القراءة.

وإذا كانت الحركة البصرية- التي تتحقق عبر تجاوز نصوص بصرية متحولة وامتزاجها تخلق أبعادا دلالية فبن التفاتا بصريا يتحقق سواء على مستوى النص أم على مستوى الخطاب وهذا اشتغال "يعتمد البعد البصري عن وعى وسبق إصرار، وهو

الذي يقدم بموجبه النص ومكوناته اللغوية في "فضاء صوري" عن طريق التصرف الخاص للشعراء بلغتهم، وعن طريق إدماج بنيات سيموطية غير لغوية في الخطاب".<sup>(١)</sup>

والالتفات في اتجاهيه: اللغوي والبصري يؤدي إلى التأمل، وكسر النمط والرتبة، وتحقيق الادهاش، ولا يعنى الانصراف فقط من-إلى، وإنما يؤدي إلى الازدواج والتماهي في أن بين المنصرف عنه والمنصرف إليه.

الالتفات اللغوي أو البصري هو نتاج الإبداع الجديد الذي يعتمد على الحركة والتشعب والامتداد والازدحام والقدرة على التالف بين المتناقضات.

وقد أنجزت هذه الدراسة في ثلاثة أقسام: الأول: الالتفات النصي (من المفهوم إلى التأسيس) ووقع في محورين، المحور الأول وهو الدراسة النظرية، وقد درس فيه الباحث: "الالتفات البلاغي وتطوره"، "الالتفات النصي بين المفهوم والتأسيس" وقد وقع في مباحث ثلاثة هي: "الشفافية والكتابية" و "من البيت إلى القصيدة إلى النص/الكتابة"، "النص والقارئ/القارى والنص".

أما المحور الثاني وهو الدراسة التطبيقية، وعنوانه: "آليات الالتفات النصي" وهذه الآليات هي: "الالتفات عبر التناص"، "الالتفات عبر التكرار"، "الالتفات عبر الإيقاع/الموسيقى"، "الالتفات عبر اللغة الأجنبية واللهجة العامية"، "الالتفات المشهدي عبر الارتداد".

أما القسم الثاني وعنوانه "الالتفات البصري وشعرية النص" وقد تضمن مجموعة من المحاور الفرعية يجمعها عنوان "أليكت الالتفات البصري" وهي: "الالتفات البصري عبر السواد والبياض"، "الالتفات البصري عبر سمك الخط"، "الالتفات البصري عبر النص والصورة"، "الالتفات البصري عبر الشكل الحر والشكل التقليدي"، "الالتفات البصري عبر الشكل المجازي والشكل السردى".

ويأتي القسم الثالث بعنوان "الالتفات البصري وشعرية الخطاب" وفيه تبنت الدراسة ثلاثة أعمال يمثل كل واحد منها اتجاهاً ما، الأول "الكتاب" لأدونيس، والعمل الثاني ديوان "إشراقت" لرفعت سلام، أما الثالث فهو "سيرة الماء" لعلاء عبد الهادي. وقد جسدت هذه الأعمال فاعلية الالتفات البصري بوضوح، وأكدت على أن شعرية التشكيل البصري لها قدرة كبيرة على تجسيد خبرات الشاعر الحدائي ورواه. في الوقت الذي نؤكد فيه على أن مصطلحنا التراتبية قابلة للتطوير واحتواء مفاهيم جديدة قديمة في الوقت نفسه.

لقد بدأت الإجراءات البحثية وفي ظني أن الالتفات النصي هو الأعم والأشمل و الالتفات البصري هو الأخص، أي أن الالتفات البصري فرع من الالتفات النصي وهذا أثر يقين المضمن استناداً إلى تصنيف شجري للالتفات، ولكن عند الانتهاء من الكتابة وجدت نفسي أكثر ميلاً إلى حسم الالتفات البصري نوعاً مختلفاً عن الالتفات النصي، سواء بمعناه المتداول في رؤى الآخرين المهتمين بالحقول



النقدي أم المعنى الذي طرحته في ثنلأ هذا الكتاب، ذلك لأن الالتفات البصري لم يقم على اللغة فحسب، ولكنه قام على ما يسمى بالميتا لغة أيضا، وهذا ما يجعلني أكثر اطمئنانا إلى الفصل بين ما يسمى بالالتفات النصي وما اسميه الالتفات البصري بناء على الوسيط الذي يعد هنا مبدأ للتصنيف القائم على الملفوظ اللغوي في الالتفات النصي، أما وسيط الالتفات البصري فيقوم على علاقات التشكيل البصري التي تؤسس الميتالغة – على اللغة.



الالتفات النصي

من

المفهوم إلى التأسيس



## الالتفات البلاغي وتطوره

ورد الالتفات لغة بمعنى الصرف، ومنه قوله تعالى: ﴿ قَالُوا أَجِئْتَنَا لِنَلْفِتَنَّا عَمَّا وَجَدْنَا عَلَيْهِ ءَابَاءَنَا وَتَكُونَ لَكُمْ ءَالِكِبْرِيَاءُ فِي الْأَرْضِ وَمَا نَحْنُ لَكُمْ بِمُؤْمِنِينَ ﴾ (١) كما ورد بمعنى مجاوزة المستقر والعرف والمثالي إلى المتغير والمتحرك عن الدرجة التي كان عليها من ذي قبل، سواء أكلن ذلك على المستوى الملاي أم المعنوي، فلمادي يؤكد ابن منظور في قوله: "(لفت) لفت وجهه عن القوم صرفه والتفت التفاتاً والتفت أكثر منه وتلفت إلى الشيء والتفت إليه صرف وجهه إليه، قال:

أرى الموت بين السيف والنطع كلنا

بلاحظني من حيث ما أتلفت

واللفت: لي الشيء عن جهته، كما تقبض على عنق إنسان فتلفته" (٢) أما الحركة التي وردت في المعنوي وهي الانتقال: من ← إلى فتتضح في قول ابن منظور وآخرين: لفت فلانا عن رأيه أي صرفته عنه (٣). فمفارقة الواقع المعنوي المستقر إلى المتحرك، وهو الانتقال من حالة وجود فكري مغاير تكشف المعطى الدلالي للكلمة لأن: العملية الحركية في هذا المستوى الدلالي الجديد تقوم على حركة في الذهن أي أن الالتفات هناك يحصل بانتقال في الرؤية الذهنية إلى أفق آخر إلى مستوى تعبير آخر (٤)

أما الالتفات، اصطلاحاً فقد تعددت مسمياته في الدرس البلاغي والنقدي لدى الجمهور والمتأخرين منها: الاعتراض والاستدراك والعدول، ويعود ظهور المصطلح في غير مسماه "الالتفات" - إلى أبي عبيدة المتوفى ٢١٠هـ حيث يشير إلى مفهوم العدول (من-إلى)، دون أن يذكر المصطلح على اعتبار استخدامه مجازياً فهو - يؤكد حالة الحركة على مستوى الجملة بقوله: "ومن مجاز ما جاءت به مخاطبته مخاطبة الشاهد ثم تركت، وحولت مخاطبته هذه إلى مخاطبة الغائب مثل قول الله تعالى: ﴿ حَتَّى إِذَا كُنْتُمْ فِي الْفُلِّ وَجَرَيْنَ بِهِمْ ﴾<sup>(٥)</sup>، "أي بكم"<sup>(٦)</sup>. ويرى بعضهم<sup>(٧)</sup>، أن الأصمعي من أوائل الذين ذكروا مصطلح الالتفات حين سنل إسحق الموصلي بقوله: أتعرف التفات جرير؟ قال: لا، قل: فأنشدني قوله:

أتنسى إذ تودعنا سليمي      يعود بشامة سقى البشام

أما تراه مقبلاً على شعره إذا التفت إلى البشام فذكره فدعا له<sup>(٨)</sup>

تنبيه الأصمعي مبكراً إلى أهمية كسر المثالي المتوقع المتواتر تراتبياً، والتغير في حركة الأسلوب واتجاهه (من-إلى)، وأطلق عليه "الالتفات": الاسم الذي عرف به في كتب البلاغة، وظل هذا المصطلح يتداول في أوراق البلاغيين في حدود دلالية ضيقة كما في كتاب (البدیع) لابن المعتز، وكتاب (الكامل) للمبرد، فابن المعتز يرى أن الالتفات هو "انصراف المتكلم عن مخاطبة إلى الإخبار، وعن

الأخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر" (٩)

بالتأمل في مفهوم ابن المعتز يتضح أنه يحمل وعياً ما وحدوداً إشارية تطلعها كلمة الإخبار والمخاطبة والعدول من إحداها إلى الآخر والعكس، فالمخاطبة هي "مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطاباً، وهما يتخاطبان. وقيل المخاطبة مفاعلة، من الخطاب والمشاورة، أراد: أنت من الذين يخطبون الناس، ويحثونهم على الخروج" (١٠)

أما الإخبار: فهو العلم بالشيء.. وقولهم: لأخبرن في خبرك أي لأعلمن علمك، يقال صدق الخبر - الخبر" (١١).

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى علاقة الاتصال من خلال أطرافها الثلاثة: المرسل ← الرسالة ← المرسل إليه في كل من الإخبار والمخاطبة وما ينتج من تفاعل هذه الأطراف:

١ - ففي الإخبار يكون الفاعل الأساسي المرسل أما المرسل إليه فيكون سلبياً، لا يقوم بوجوده في حيز الخطاب أما في المخاطبة فيصنع المرسل - وهو يشكل عالمه / الرسالة - المرسل إليه ويراعى حاله.

٢ - علاقة الرسالة بالمرسل إليه في الإخبار علاقة ضعيفة تحتمل أحد الوجهين: الصدق أو الكذب. أما علاقة الرسالة بالمرسل إليه في المخاطبة علاقة جدل وحوار ومشاركة وفاعلية.

٣- علاقة المرسل والمرسل إليه: في الإخبار تكون القصدية أقل؛ لأن المرسل نقل لخبر والمرسل إليه سلبي، يكتفي بالاستقبال.

أما في المخاطبة فالعلاقة تحفها الغلية ويحوطها التحقيق، والمرسل يبغى الإمتاع، فيسوق الدليل ويقدم السبب على النتيجة ويصنع المقدمات ويستخرج ويستنبط النتائج كل هذا من أجل هدف واحد هو الإمتاع، ولكن هل يقنع المرسل إليه بمقولة المرسل برمتها أم أنه يتخير ما يراه صحيحا، ومن هنا يبدأ بلب الجدل: البلب التأويلي الذي يقع على الرسالة بسبب ما يقوم به المرسل إليه من محاولة دعوب كي يخرج بمعنى يقنعه؟

إن جزءا ما من المعاني التي قمنا بتفكيكها في قول ابن المعتز يؤكد أن الالتفات بالمخاطبة يمنح مساحة يغيب فيها المرجع أعلى من مساحة الالتفات عبر الإخبار لأن الأخير يؤكد على أهمية المرجع.

والالتفات عند قدامة بن جعفر من أنواع نعوت المعاني، وقد خصه بباب في كتابه "نقد الشعر" وعرفه بقوله "ومن نعوت المعاني" الالتفات "وبعض الناس يسميه "الاستدراك" وهو أن يكون الشاعر أخذاً في معنى فكانه يعترضه إمام شك، أو ظن بأن رادا يرد عليه قوله، أو سائلا يسأله عن سببه، فيعود راجعا إلى ما قدمه، فإما يذكر سببه، أو تحيي الشك فيه "ومن الأمثلة التي استدل بها قدامة قول العطل أحد بني رهم من هنيل:



## تبين صلاة الحرب منا ومنهم

ذا ما التقينا والمسالمة بال<sup>(١٢)</sup>

فقدامة يرى تعليقه أن: "المسالمة بادن" رجوع على المعنى الذي قدمه حين بين أن علاقة صلاة الحرب من غيرهم أم المسالمة يكون بادننا والمحارب ضامرا ومنها قول الرماح بن ميادة:  
فلا صرمة يبدو وفي اليلس راحة  
ولا وصله يصفو لنا فنكارمه

ففي تعليقه على هذا البيت يشير إلى الالتفات المعنى حيث يصرح بقوله: "وفي اليلس راحة" التفت إلى المعنى بتقديره "إن معارضا يقول له: وما تصنع بصرمه؟ فقال: لأن في اليلس راحة"<sup>(١٣)</sup> ويرى بعض الدارسين المعاصرين أن قدامة بن جعفر قد أخذ المصطلح عن نقاد سبقوه - خصوصا ابن المعتز - وتصرف في مدلوله تصرفا يخالف به بعض ما قصده منه هؤلاء السابقون<sup>(١٤)</sup>

وهناك بعض الدارسين يرى أن هناك فرقا يتضح في مفهوم الالتفات عند قدامة عن غيره من سابقيه كابن المعتز "فلا بد من التوكيد هنا على أنه فرق كبير فعلا وربما كان الفرق في المفهوم هو الذي يبرر اختلاف التسميات للمصطلح الواحد وتعددتها"<sup>(١٥)</sup>. فقدامة أدخل في الالتفات مساحة من التأويل واتساع حجم المصطلح خصوصا ما يندرج تحت تلوين الخطاب كقولهم: العكس والتبديل والرجوع<sup>(١٦)</sup>.

وفي كتاب "الصناعتين" لأبي هلال العسكري يأتي الالتفات على ضربين: "فواحد أن يفرغ المتكلم من المعنى، فإذا ظننت أنه يريد أن يجاوزه، يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدم ذكره" (١٧).  
والضرب الآخر "أن يكون الشاعر أخذاً في معنى وكأنه يعترضه شك أو ظن أن راداً يرد قوله، أو سائلاً يسأله عن سببه، فيعود راجعاً له ما قدمه، فلما أن يؤكد، أو يذكر سببه، أو يزيل الشك عنه" (١٨).

ثم ينقل كلام قدامة بن جعفر وأمثلة التي أوردها في هذا الشأن، كلن أبا هلال يؤكد على مفهوم قدامة مع إضافة أو تطوير ملحوظ، فالضربان اللذان يشكلان الالتفات لدى أبي هلال يتعلقان بالمعنى، ولكنه في الضرب الأول يرتبط التفات المعنى بالتفات الجملة/السياق دون أن ينتقل منه أو إليه بنفس الآلية التعبيرية، فيذكره بغير ما تقدم ذكره، وهذا يعد خطوة في اتجاه حركية الالتفات وتطوره.

فالاعتراض يختلف عن الالتفات من حيث حقل اشتغاله "فالالتفات لا يكون إلا في بيت واحد أما الاعتراض فيقع في البيتين أو الثلاثة" (١٩).

كما أن الاستدراك يختلف عن الالتفات فالاستدراك "متأسس على وعى بوجود نقص في الدلالة - لسبب أو آخر - يتم استكمالها من خلال الاستدراك في حين أن الالتفات اكتمال في الدلالة" (٢٠).

ما يراه كل من "ابن المعتز" و"قدامة" في مفهومهما للالتفات يشوبه القصور والحذر إذ أن ما ذهبوا إليه يعد جزءاً من الالتفات وليس الالتفات كله حيث "يتطرق إلى مجالات الفاعلية التي تبني عليها طرائق تداول هذا المفهوم ولا سيما على مستوى الكيفيات التي تقوم عليها البنية اللفظية التي أشار إليها "ابن المعتز" كما أن هذا التوصيف الذي قال به قدامة يقوم في جانب من مجال فاعليته على تصور أن هناك من سيرد على الشاعر قوله، وبذا فلن "قدامة" يستحضر متلقياً، ويضعه قيداً على تشكيل النص، ويجعل الالتفات نتاجاً لوجود ذلك الآخر وهيمنة ظله على المبدع وإبداعه<sup>(٢١)</sup>.

استشعر "قدامة" دور المتلقي وأهميته في وقت مبكر من العلاقة التواصلية فلأشار إلى مستويات التفاعل بين النص والقارئ، فالقارئ منتج فاعل، والخطاب فيما يتضمنه من إشارة لغوية دالة في مفهومه يعتمد على الجدلية والمشاركة لا التصديق والسلبية في الاستقبال.

وورد الالتفات بمعنى الاعتراض عند ابن "رشيقي القيرواني" كما ورد بمعنى الاستدراك – من قبل عند "قدامة" – يقول ابن رشيقي عن الالتفات: "هو الاعتراض عند قوم وسماه آخرون الاستدراك، حكاه قدامة"<sup>(٢٢)</sup>، والاعتراض "هو اعتراض كلام في كلام لم يتم، ثم يرجع إليه فيتمه، كقول كثير:

لو أن الباخلين- وأنت منهم-

رأوك تطمؤا منك المطالا

أما الالتفات عند "ابن الأثير" فقد اتسع مفهومه وأخذ بعدا أكثر وعيا بقيمة التغيير وقدرته فهو خلاصة علم البيان وتختص به اللغة العربية دون غيرها، وقد أفاض "ابن الأثير" في مفهومه للمصطلح فأشار بقوله موضحا مفهوم الالتفات: "خلاصة علم البيان التي حولها يدندن، وإليها تستند البلاغة، وغنها تعنعن، وحقيقته ماخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجه ثارة كذا وثارة كذا، ولذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة، لأنه ينتقل من صيغة إلى صيغة، كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض أو غير ذلك<sup>(٢٣)</sup>.

يحتفظ هذا التعريف الذي أطلقه ابن الأثير بخصوصياته اللغوية والاصطلاحية مما حدا به إلى قراءته للالتفات ضمن علم اللغة المقارن الذي يشير إلى تمتع اللغة العربية دون غيرها بهذه الخصيصة اللغوية، أما مستويات الالتفات التي يشير إليها التعريف السابق فقد تحدثت في نقاط هي:

- ١) الانتقال من ضمير إلى آخر كالانتقال من خطاب حاضر إلى خطاب غائب أو العكس.
- ٢) الانتقال الزمني من زمن إلى آخر، كالانتقال من الماضي إلى المستقبل أو العكس.

ثم يترك الباب مفتوحا ليقبل أي انحراف في إطار النسق اللغوي.

وقد وسع التنوخي من حدود الالتفات المتحققة عبر تنقلات وتناوبت الضمانر إلى مستوى النوع بجعله في الانتقال من مخاطبة الواحد إلى مخاطبة الاثنين وإلى مخاطبة الجمع، ومن مخاطبة الجمع إلى مخاطبة الواحد وإلى مخاطبة الاثنين وهي أنواع ستة حسب القسمة العقلية<sup>(٢٤)</sup>.

ثم يربط "ابن الأثير" بين الالتفات وقدرة اختراق السائد المطروح وتجاوزه، والتصرف باقدار أو إقدام في سياقت اللغة وأنساقها بغية إحداث مفارقة القائم المثالي، فيضيف وصفا جديدا يعرف به الالتفات وهو "شجاعة العربية"، "وإنما سمي بذلك لأن الشجاعة هي الإقدام، وذلك أن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيعه غيره، ويتورد ما لا يتورده سواه، وكذلك الالتفات في الكلام"<sup>(٢٥)</sup>.

تنبه "ابن الأثير" إلى تلك العلاقة وقدم تبريرا للربط بين الالتفات والشجاعة حيث يعتمد كل منهما على قدرات في الفعل، فالرجل يصبح شجاعا إذا قام بفعل إيجابي لم يستطع أن يقوم به غيره، فالمغيرة لها قدراتها وكذلك الالتفات في الكلام، يحتاج من فاعله شجاعة الانحراف عن المثالي/النموذج والخروج على السياق.

وقد فتح ابن الأثير – عن طريق تسميته للالتفات بشجاعة العربية – باب التأمل، وأثار شهية الجدل والحوار، فقد يرى غيره أن الالتفات أضيق من شجاعة العربية التي تعد أوسع دلالة، وهذا ما دفع "نجم الدين بن الأثير الحلبي" أن يقدم توضيحا لمفهوم شجاعة العربية، ويربط بينها وبين الالتفات بقوله: "وإنما سمي شجاعة

العربية لأنه لما أن كلاماً فيه قوة يتعرف بها. في المخاطبت من غيبة إلى حضور، ومن حضور إلى غيبة، ومن تثنية إلى جمع، ومن جمع إلى تثنية. وتقديم وتأخير... ومع ذلك كله لا يخرج عن هدف الفصاحة والبلاغة، ولا ينسبه إلى خلل ولا تقصير في استيفاء المعاني، صر في نفسه شجاعة بالنسبة إلى العربية، تشبيهاً بالرجل الذي تكون فيه شجاعة تحمله في الحرب على التقديم والتأخير، والقرب والبعد، والإقبل والإدبار.. فحسنت تسميته بالكلام المحتوى على ما قدمناه من التقسيم الذي شرحناه بهذه المناسبة، لأن الشجاعة في مثل هذا الكلام تحمله على الجولان في جوانب المعنى كيف شاء" (٢٦).

ويؤكد هذا المعنى وهذه العلاقة د. عبد الحكيم راضى بقوله: "لا شك أن الإدراك لتخطي الأصل والانحراف عنه في المجاز هو الذي جعلهم يربطون بينه وبين صفة الإقدام والجرأة أو الشجاعة" (٢٧).

ويرى د. عز الدين إسماعيل في هذا الصدد أن شجاعة العربية التي أوردها "ضياء الدين" اختلفت في مساحتها المعرفية عنها عند "نجم الدين بن الأثير" حيث يشير - أعني د. عز الدين - بقوله: "لا شك أن تفسير شجاعة العربية قد أخذت بعداً معرفياً أكثر تحديداً منه لدى ضياء، فحن هنا أطم وصف الكلام بأن فيه قوة تمكنه من التصرف في أشكال مختلفة من الخطاب ومنها الالتفات، وأن قوته هذه تسمح له بالحركة في حرية "كيف شاء" في جوانب

المعاني. فالقوة هنا ارتبطت بحرية الحركة في مجال المعنى، بل ربما كانت حرية الحركة هذه هي دليل تلك القوة<sup>(٢٨)</sup>.

يتفق كل من ضياء الدين ونجم الدين في أن قضية الالتفات هي قضية معنى قبل كل شيء، كما يؤكد الأخير في وضوح أن الالتفات "من نعوت المعاني".

ومن هنا يتأكد أن مفهوم الالتفات يشير إلى ما يحدث في بنية الخطاب الأدبي من حيث الانتهاك أو الانحراف في النسق اللغوي أو اختراق له بنسق لغوي آخر لا يطرد معه، "والدافع إلى هذا الانحراف أو الاختراق من جانب منشيء الخطاب إنما هو دافع معنوي صرف، فمنشيء الخطاب لم يجد وسيلة للإشارة إلى المعنى الذي يتحرك في نفسه إلا عن طريق هذا الانحراف بالنسق إلى مقتضى الظاهرة"<sup>(٢٩)</sup>.

يحقق الالتفات قدرات نفسية وجمالية للمتلقى عندما ينتقل من أسلوب إلى آخر أو من نسق إلى نسق آخر، لما يحدثه من إيقاظ له وتطريه "في العدول من خطاب إلى آخر، فالأسلوب الواحد يحدث نوعاً من الملل وربما تبعد المتلقى عن متابعة رسالته.

ويرى د. عز الدين إسماعيل أن فكرة الترويح التي يحدثها الالتفات في نفس المخاطب موضع نظر؛ لأن الالتفات يبدو مركزاً في أصغر حيز كلامي ممكن له، وتنتفي مع هذا الحيز فكره المراوحة، ومن هذا المنطلق لا يتعلق الالتفات بسلوكية التلقي على مستوى الترويح عن النفس<sup>(٣٠)</sup>.

وقد استخدم البلاغيون المعاصرون المصطلحات الدالة على الالتفات؛ فاستخدم الدكتور عبد الحكيم راضى مفهوم "المثالي والمنحرف"<sup>(٣١)</sup>، واستخدم الدكتور محمد عبد المطلب مصطلح "العدول"<sup>(٣٢)</sup>.

نستطيع القول إن البلاغيين القدماء في تعاملهم مع الالتفات استخدموا ألفاظاً دالة عليه دون تحديد مصطلحي قاطع يؤكد الإحساس بالظاهرة البلاغية، وعلى نحو لا يرتبط أساساً بتلك الثنائية في نظامي اللغة في ظل إمكان السياقات المتعددة، وهذا ما يدفع البيانين المتأخرين إلى الحرص على تحديد الشرط اللازم لتحقيق الالتفات بمعناه الاصطلاحي، وقد تكشف من خلال النماذج التحليلية في أعمالهم وشرحهم الإلحاح على أنه في كل صيغة من صيغ الالتفات هناك صيغ أخرى كان الظاهر يقتضيها ثم جاءت صيغة الالتفات منحرفة عنها، هذا الانحراف يرتبط أساساً بطرف المعنى فحين ينتقل المخاطب من صيغة إلى أخرى إنما يحكمه "المقصد المعنوي" الذي رتبته منشيء الخطاب في نفسه، وهذا ما يذهب إليه د. عز الدين إسماعيل بقوله: "الالتفات أساساً يتعلق بالمعنى، ولأن المعنى يجاوز بطبيعته التصنيف الزمني، كان طبيعياً أن يخترق الخطيب الالتفاتى نسق الزمن المطرد. ويصبح الزمن كله ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، زمناً واحداً يتحرك في حرية تامة وبكل مرونة، كما تحرك بين ضmannات الفاعلين بالحرية والمرونة نفسها"<sup>(٣٣)</sup>.



وبالتأمل في المصطلحات التي تضمنت "الالتفات" يتضح أن جميعها يقود حركة الدلالة نحو اتجاه واحد هو "الانحراف" عن المثالي، والمثالي هنا ليس المستوى العادي، أما المنحرف فهو المستوى الفني، سواء أكلن هذا الانحراف متموجا أم أفقيا على مستوى التعبير: الضمئري أو الزمني أو العددي، في الوقت الذي يؤكد فيه الالتفات وجود جدلية انبثائية بين أكثر من مستوى أداني يحقق رغبة داخلية ملحة خصوصا لحظة الإبداع، التي تعرض تموجا لغويا تارة بالهبوط وتارة بالصعود، وهذه صيغة الإبداع الذي لا يعرف الانغلاق أو الوتيرة الواحدة أو السكون، ومن هنا تصبح اللغة عالما يتشكل حسب فرضية تخلقها الذات في جديها المستمر مع العالم. الالتفات ليس محسنا بلاغيا جامدا، ولكن الذي يحدد هذه البلاغية هو القارئ حين يحدث انحرافا في استخدام اللغة أي انحراف عن المعنى التداولي يحقق التفاتاً، فهو إذن ليس زخرفة شكلية لكنه جزء من اللغة ونظامها، ولهذا "أدرك البيانويون العرب أن الالتفات بما هو نظام إشاري في المحل الأول- لا يفضى بمكنونه في سماحة النظام التوصيلي المطرد للغة، وأن استنطقه لا يتاح إلا لمتمرس حاذق وخبير بذلك النظام قادر على قراءة الوجه الغائب للنص من خلال وجهه الظاهر" (٣٤).

لقد أحس القدماء بالظاهرة وبلاغتها فقدموا تحليلات كثيرة، لكن المفاهيم نظرا لاحتياجها لأطر نظرية أوسع منها ابستمولوجيا جاءت مصطلحاتهم غير متناسقة مع تحليلاتهم، وظل الالتفات يعاني

مما تعاني منه البلاغة خصوصاً أن البلاغة "ليست كشكولاً بسيطاً من القواعد. إنها تعبير عن ثقافة. ولقد كان لابد للفكرة التي نحملها عن الإبداع الأدبي واللغة أن تتغير كما تغيرت في الوقت نفسه الفكرة التي نحملها عن الإنسان والمجتمع" (٣٥).

يمكننا القول في نهاية عرضنا للالتفات عند القدماء أنهم تعاملوا معه على مستوى الجملة لم يتجاوز دانتها" إلا أن تكون جملاً متماسكة في أداء معنى واحد لتشبيه مركب أو مجاز - كذلك وهي جمل في منزلة الجملة الواحدة (٣٦)، وقد أحدثوا في ذلك تطويراً واضحاً وتوسيعاً في مجال حركته وموقعه وتأثيره كما ورد عند الزمخشري في كشافه، وابن الأثير في المثل السائر، والزرخشى في "البيان في علوم القرآن" والزويني في إيضاحه، والسكاكي في "مفتاح العلوم" على الرغم من أنهم لم يتحركوا في اتجاه النص بوصفه بنية مركبة متنامية تتجاوز حدود الجملة إلى المقطع إلى النص، ومما ساعد على هذا الالتزام طبيعة الإبداع الذي كان يستجيب للتوصيل الشفاهي وما يفرضه من آليات قرآنية.

١- الشفاهية والكتابية:

بدأت علاقة التواصل بين الفن محددا في الإبداع الشعري والمتلقي عبر الإرسال الصوتي فقط، حيث اعتمد الشاعر العربي القديم على حساسية الأذن بالاعتماد على الراوية في حفظ ما يقول من قصائد أو الاستماع إليه في الأسواق التي كانت تضرب له ولهذا كان الشاعر العربي القديم "يخلق نصه الشعري من زحمة الحياة في أبسط ممارستها. وكانت الخصوصية الشفوية الإبداعية للقصيدة الشعرية الجاهلية تتوافق مع قدرات المتلقي حيث تماثلت البنية الشعرية مع البنية الذهنية لفئات المجتمع الجاهلي"<sup>(٣٧)</sup>، ومن هنا ضاقت المسافة بين الإبداع في تجليه السمعى وبين التلقى الذي يحاول الاقتراب منه في حال من اليقظة والتركيز، لأن الشفوية تحتاج إلى تنبه لأنها تتسم بالحركة، وقد انتشرت مع معطيات الحياة في النص الشعري، وأصبح الشاعر يمارس حضورا تكوينيا خاصا عبر مفاهيم ما للذات والعالم، وعبر رؤية تحكمها العلاقات الإنسانية البسيطة وتسيطر عليها المفاهيم القبلية "ومن ثم تناسل النص الشعري في البيئة الجاهلية، وشاع لأن المتلقي - آنذاك - وجد فيه مفردات حياته وقضاياه، فحقق له النص الشعري لذة وانفعالا زادهما الإلقاء الشفوي بل التمثيلي، وأصبح النص الشعري فضاء منشودا - بفعل التلقى الشفوي - بين المخيلة وفعل التذكر الطللي"<sup>(٣٨)</sup>.

فرضت الشفاهية على النص حركة محددة بوصفه نصا صوتيا، يمارس فيه الناص التركيز على بنية المفردة الإيقاعية

فجاءت مسجوعة أو متجانسة وكذلك الجملة أتت قصيرة موقعه شاع فيها اللزمات التعبيرية، انطلاقاً إلى النص الذي يتشكل عبر بنيات تتكرر بعينها، ومتعارضة، سهلة متداولة، تساعد الذاكرة على التقاطها وحفظها، فهي الإشارة التي تختزل دلالة متباعدة بين المتكلم والسامع، لذا يميل التفكير المطول والأساس الشفاهي حتى عندما لا يكون في شكل شعري إلى أن يكون إيقاعياً بشكل ملحوظ، لأن الإيقاع حتى من الناحية الفسيولوجية يساعد على التذكر<sup>(٣٩)</sup>. وإذا كانت هناك علاقة بين التعبير الشفاهي من جهة والتذكر من جهة أخرى فإِنَّ هناك علاقة بين الأنماط الإيقاعية وعملية التنفس والإشارة بالجسم من ناحية والتناسب الثاني للجسم من ناحية أخرى<sup>(٤٠)</sup>، فاعتنى الشعراء بهذه الخاصية الموسيقية إلى حد التطريب والغناء كما يؤكد حسان بن ثابت بقوله:

تغن في كل شعر أنت قتله      إن الغناء لهذا الشعر مضمار

وقد تغن بعضهم في أداء الشعر والتغني به مثل المهلهل الذي كان مغرماً بغناء الشعر حتى أن اسمه "لهل" أي غنى، ومن:

طفلة ما ابنة المحلل بيضا      لعوب لذيدة في الحلق

ولما ارتبط الشعر بالغناء ارتبط كذلك بالقيان كي يصنعن المتعة والبهجة وهن يتغنين بالشعر ويضربن بالدقوف "فالشعر الجاهلي شعر شفوي، نشأ في وسط غنائي فكان من أجل الغناء والدليل على ذلك استعمال الشعراء للعصا كي يستعملها منشداً المها بلرانا الهندية والمغنون والمتجولون في أواسط أوربة في القرون

الوسطي<sup>(٤١)</sup>. كما أن الصوت على الرغم من خالصيته التي تساعد على التذكر فإنه مرتبط بالزوال والفناء على اعتبار أنه ذو علاقة وطيدة وخاصة مع الزمن "تختلف عن تلك التي للحقول الأخرى في سجل الإحساسات الإنسانية، ذلك أن الصوت لا يوجد إلا عندما يكون في طريقة إلى انعدام الوجود، إنه ببساطة ليس قابلاً للعطب فحسب بل أنه سريع الزوال بشكل جوهري، ويتم الإحساس به بهذه الصفة عينها"<sup>(٤٢)</sup>.

حرص الشعراء القدامى على خاصية الإيقاع حرصاً كبيراً لإحداث المتعة والنشوة وتتابع التلقي على اعتبار أن الإيقاع هو ما يفرق الشعر عن النثر كما قال أحد النقاد القدماء بأن الشعر "هو الكلام الموزون المقفى"<sup>(٤٣)</sup>. هذا التعريف الذي يحمل مفهوماً مبكراً للشعر يقرر حاجة العربي إلى إشباع حاجته النفسية والشعورية وخلق أجواء موسيقية ممتدة إلى الأفق، تتسم بالسميرية والاستقرار في اتجاه لا نهائي خلقتها طبيعة البيئة الصحراوية الصارمة الشاسعة.

لقد عرفت الذات سكنها عند العربي القديم فاستقرت فيه، ومارست حركتها في حجمه، وقارب النقاد القدامى بين البيت من الشعر والبيت السكن كما يشير ابن رشيق بقوله: "والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية: قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبلبه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون، وصارت الأعاريض والقوافي كما الموازين والأمثلة للأبنية، أو

كالأراضي والأوتار للأخبية، فلما سوى ذلك من محاسن الشعر فلبما هو زينة مستأنفة ولو لم تكن لا غنى عنها"<sup>(٤٣)</sup>.

وقد ساعد الالتقاء على البيت الشعري بوصفه وحدة نصية مستقلة على إنجاح الاتصال الشفاهي وتعميق أواصر الارتباط بين المرسل الشاعر والمتلقي فاعتنى النقاد القدامى بوحدة البيت وأقروه وكثر الحديث عنه، كلن يكون البيت مكتفياً بنفسه، تلعب القافية دور المحددات الجزئية، فهي التي تفصل كل بيت عن الآخر وتجعله مستقلاً بنفسه يؤدي معنى فـ "لا خير في بيت غير مسكون- كما يقول ابن رشيق"<sup>(٤٤)</sup>.

كما انشغل البلاغيون بالتقديم والتأخير والحذف والالتفات، وكثر الحديث عن الاستعارة والتشبيه، كل هذه المعطيات الجزئية التي ارتبطت بالبيت الشعري ساعدت على استمرار التواصل الشفاهي سواء أكان من جانب الشاعر والراوي أم من جانب المتلقي. كما "ساهمت الطبيعة الإنشادية الشفوية على إرساء القيم الجمالية للقصيدة العربية، ومن ثمة كثرت المحاولات لتحرير القصيدة العربية - لاسيما المعلقات العربية - مرتبطة بالإلقاء الشفوي أيضاً، حيث تساوت الصدور والإعجاز، واحتفظت بمسافة النفس بينهما، فهي محاكاة مباشرة للإنشاء الشفوي"<sup>(٤٥)</sup>.

ولأن زمن الشفاهية قصير وأقبي فقد فرض على الشاعر حيزاً مكانياً: مارس فيه حضوره الجمالي، فكانت الجملة أساس انشغاله، تفنن في أدائها، فلا عجب إن "أن تكون ثقافة الآن ثقافة

السمع والمحافظة إنها ثقافة الوثوقية والتقليد؛ ثقافة ترضخ للصوت - المنبع -، ولا تبتعد عنه بما يكفي كي تعمل فيه "فكرها" ثقافة الأذن هي على الدوام ثقافة سلطة: كل سمع طاعة<sup>(١٦)</sup>.  
وتتميز اللغة الشفاهية أو السمعية النطقية بعلاقات مميزة عن اللغة المكتوبة:

- ١ - إنها لغة تشتمل على عناصر حوارية ظاهرة تدل على الاحتكاك والاتصال بين المتكلمين، وتدل كذلك على تغير هؤلاء المتكلمين، وتناولهم، نحو: المحادثة.
- ٢ - أنها لغة تميل عادة إلى استخدام جمل غير محكمة النظم.
- ٣ - يشيع في اللغة المنطوقة استخدام الأدوات المؤكدة التي تدل على التفاعل اللغوي المباشر ورد الفعل التلقائي.
- ٤ - العطف في اللغة المنطوقة بين جمل قصيرة وثنائية أكثر شيوعاً منه في الأشكال الأخرى<sup>(١٧)</sup>.

وقد فرضت الشفاهية شكلاً معيناً لنظم القصيدة الشعرية العربية فجاءت على الشكل التقليدي القائم على وحدة البيت ووحدة التفعيلة ووحدة القافية واستقر هذا النسق المكون من شقين متساويين في عدد التفاعيل، واستمر زمناً طويلاً "فمن الطبيعي إذن أن يأتي هذا الشكل التحريري الأول صورة مباشرة ومحاكية للإنشاد الشفوي، فالصدر يقرأ دفعة واحدة، ثم مساحة بيضاء للتنفس هي مساحة تزيد من إحياء التلسق النغمي لاسيما بعد أن يحتجز مساحة صوتية مماثلة لمساحة الصدر، ولذلك فالتحرير الأول للقصيدة على هذا النمو لم يتبعه تغيير

إشاري أو مهاري وإنما جاء تطبيقاً مباشراً لصدى الصوت  
الإشاري<sup>(٤٨)</sup>.

أما الكتبة فتجعل الكلمات تظهر مشابهة للأشياء لا تفكر بها من  
حيث هي علامات برينة تشير إلى كلمات يقرأها من يفهم تلك  
العلامات، كما أن اللغة المكتوبة لغة باقية على عكس اللغة الشفاهية  
أو المنطوقة فهي زائلة، في الوقت نفسه تستطيع اللغة المكتوبة أن  
تتحرك وتنتقل عبر مسافات بعيدة على عكس اللغة المنطوقة.

ويرى والتر . ج. أونج أنه على الرغم من أن الكلمة المنطوقة  
وسط كل العوالم الرائعة التي تنتجها الكتابة، لا يزال لها حضور  
وحياة. ذلك أن كل النصوص المكتوبة مضطرة بطريقة ما مباشرة أو  
غير مباشرة إلى الارتباط بعلم الصوت، الموطن الطبيعي للغة كي  
تعطي معانيها، و"قراءة" النص تعني تحويله إلى صوت جهوري كما  
تلكى الخاطرة مقطعا مقطعا في القراءة البطيئة أو اختزالا في القراءة  
السريعة الشائعة في الثقافات ذات التكنولوجيا العالية. فالكتابة لا  
تستغني عن الشفاهية<sup>(٤٩)</sup>.

وإذا كن المرسل الشفاهي لا يستطيع التحكم بمفرده في إنتاج  
الأنظمة التبليغية فلن الكتب يستطيع أن ينظر فيما كتب، كما يمكن أن  
يتوقف بين كل كلمة وأخرى دون أن يخشى مقاطعة محدثه، وينال  
حقه في اختيار مفرداته<sup>(٥٠)</sup>.



٢- من البيت إلى القصيدة إلى النص/الكتابة:

لقد طالت فترة الإقامة في البيت الشعري القديم لأنه يمارس سلطته الذي استسلمت له نواتنا زمنًا طويلاً بوصفه المقدس والنموذج الذي لا يجوز الاقتراب من جدرانه ذات الأسس الضاربة في الأرض حتى أصبح سجنًا تألفه الذات وتستأثر له، لقد كن فسيحًا يحتويها ويحميها من الضياع لأنه كن حراً وكانت حركة الذات محدودة تسير في اتجاه واضح ممتد، ولكنه الآن أصبح غير ذلك، أصبح ضيقًا والذات المبدعة إلى الفسيفساء والفن المعماري الجميل الذي ينتمى إلى البيت الجديد: يلم الضوضاء والسكون والصراخ والضحكات والأحلام "إن البيت الجديد هو مسكن لذات كاتبة جديدة لها مستلزماتها كما لها تاريخها الخاص بها، ليس بيتًا لكل الأزمنة ولا لكل الذوات" (٥١).

ولكن الخروج من البيت القديم يحتاج إلى قدرات خاصة وقوة خارقة ومعرفة عميقة، يشير "أدونيس" إلى سطوة الماضي: "أعرف السلطان الذي يمارسه الماضي علينا. لكن أعرف أن هناك ماضياً وماضياً. الإنسان من جهة لا يقدر أن يتجاوز الماضي لكنه من جهة ثالثة لا يكون حاضراً حياً مالم يتجاوزه. الإنسان الحي هو المتصل بماضيه المنفصل عنه في أن" (٥٢).

وحين أصيب البيت القديم بالعطب والتهدم كان طبيعياً أن يبحث الشعراء عن مسكن جديد لأن "المسكن القديم ضلّق عن المعنى الجديد الذي يروم الشاعر الحديث "التعبير عنه" أو "خلقه". هو ذا

المسكن القديم معرض للهدم، وقد بحث الشاعر عن "القصيدة" ككل وكبناء يجدد السكن في عصر مختلف عن العصر القديم الذي كان البيت بمعنييه البدوي والحضري هو المكان الذي يهين للفضاءات إمكانية وجودها"<sup>(٥٣)</sup>.

في ظل هذا التحول من الجزء إلى الكل على المستوى المعرفي والفلسفي كان لابد من التحول إلى الجمالي الكلي، فتحول الشعراء من سكنى البيت إلى الإقامة في فضاء القصيدة/النص/الكتابة، القصيدة التي لا تعبر عن الخواطر العابرة أو الصور أو المعلومات ولكنها بناء متدامج الأجزاء، منظم تنظيماً صارماً.. فحديث التنظيم يوحى بالإرادة العاقلة، والحساب الدقيق، والوعي اليقظ، وحديث التلوين والتمكين قبل ذلك يوحى بالعفوية والتلقائية، أحد القولين ينبع من جوار العقل، ويكاد أن يجعل من القصيدة عملاً غائباً مقصوداً لذاته، وثانيهما ينبع من جوار النفس أو الروح، ويكاد أن يجعل من القصيدة لعباً ممتعاً مستغنياً بذاته عن الغاية"<sup>(٥٤)</sup>.

وقد حرص الشعراء المعاصرون على تخطي المفاهيم الجمالية القديمة الكثنة في الاطمئنان والسكون إلى التساؤل والحركة والتنوير، من الذات المغلقة إلى العالم المنشط إلى الوحدة المتمسكة، الحية، ذات الشكل الخالص والرؤية الخاصة، ومن هنا كان حرياً أن تتغير الرؤية وأدوات القراءة لهذا الشعر الجديد "الذي يتشكل في أفق وسيع وإدراكه كما يرى أدونيس: "يتطلب وعياً شعرياً كبيراً، فهو يتناول معرفة الأجزاء في مادة القصيدة، وعلاقات هذه

الأجزاء بعضها ببعض وانتلافها فيما بينها، ووحدها. ومن لا قدرة له على هذا الإدراك لا يقدر أن يفهم القصيدة الجديدة، ولا الأشكال الشعرية الجديدة"<sup>(٥٥)</sup>.

ظلت الكتلية متأثرة بل حبيسة النظام الشفهي في الأداء الشعري العربي، حتى بعد انتشار التدوين وما تلاه من عصور بقيت الشعرية العربية تدور في فلك التكوين البنائي التقليدي القائم على الوحدات الجزئية التي تتشكل عبر القرون البائدة، وظل النقد حبيسا لذلك، فالقضايا التي تطرحها الوحدات التكوينية المستعملة في البيت أو البيتين أو الثلاثة حتى تغيرت المفاهيم والوعي الجمالي في العصر الحديث نتيجة الاحتكاك بالوعي النقدي الأوروبي، فتحول النقد من نحو الجملة إلى نحو النص.

فالمفاهيم البلاغية أو النقدية ينتلبها التصحيف، والتحريف والتغيير إذا حدث تغيير في البنية سواء أكانت معرفية أم تعبيرية خصوصا في الإبداع الذي ينتهك المثالي والنموذج، ويبحث عن نفسه في التجاوز والاختلاف مع بنى تعبيرية نموذجية مستقرة.

فالبنية النصية الشعرية المعاصرة تعتمد أسسا على الحركة، وتتأسس طبقا للمغامرة التي تتحرك بين الانتلاف والاختلاف، فالشاعر يفارق النمط التوصيلي إلى نمط جمالي، يمارسه وهو في حالة خلصة، تقوم فيها اللغة بدور التطهير، فيتسم النص بسمات خاصة في ظل حركته الدرامية، من أجل امتلاك وجود جمالي خلص، فلن "مجرد امتلاك بنية خاصة بإنتاج دلالة يعنى امتلاك

النص لسلتيات خاصة به، وهذا الأمر يقوم بتوجيه عملية التلقي<sup>(٥٦)</sup>، التي تؤكد أن شعرية الحادثة تنتج نصا مارقا، منحرفا عن النسق الاعتيادي بنسبة تسمه بالغرابة والغموض من جراء قطيعته مع اللسان القاتم المحتمل، وهذا ما تشير إليه "جوليا كريستيفا" في تعريفها للنص الجديد بلته: "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان. فالنص إذن إنتاجية، وهو ما يعنى أن علاقته باللسان الذي يتموضع داخله هي علاقة إعادة توزيع: هادمة- بناءة"<sup>(٥٧)</sup>.

يشكل النص الشعري الحدائي سياقاً كلياً من خلال علاقته الإنشائية والتركيبية وطريقاً لتجلى الجملة الدلالية الكبرى، حيث إن "النص كبنية دلالية هي جماع بنيات داخلية يتكون منها.. ويتم إنتاجه ضمن بنية نصية وعلاقة النص بهذه البنية النصية هي علاقة صراعية، أو لنقل جدلية تقوم على أساس التفاعل الذي يأخذ طابع الهدم أو البناء"<sup>(٥٨)</sup>.

ومن خلال علاقات الهدم والبناء ومدى حركتها بالنسبة للمعياري يحدث كسر لخاصية الانسجام والترابط والتماثل الذي يلفه القارئ في بنية النص الكلي، فتتجلى الدلالة وتتعدد "ويتم التشويش من خلال نظام اللغة ذاتها، فمن خصائص اللغات الطبيعية أنها تشترط تنفيذها بقواعد ربط وقوانين إحالة تجعل من تماسك "الكلام" وانسجامه أداء لدلالاته التي لا يتفاضل جزء منه عن آخر في أدائها، وعلى النقيض تماماً تتجلى حادثة الشعر، فتتفاضل أجزاء

"العمل"، حسب ما يراد له أن يدل عليه دون أن نعدم قواعد الربط وقوانينها"<sup>(٥٩)</sup>.

لقد استثمر نص الحداثة الشعرية القطيعة والخصام مع سلطة اللغة إلى أبعد حد، وبهذا يكون الشعر في ظل تجريب الحداثة هو "المؤسسة النقيض التي تشيد بناءاتها في فضاء الحرية، مستقلة عن ضوضاء السلطة وأنساق الأيديولوجية ودعاوى جماليات النظم، حيث تسترد اللغة اعتبارها وفاعليتها المؤسسة للواقع في مواجهة وظيفية اللغات الأخرى ومرجعيتها إلى الواقع، مملكته - أي اللغة الشعرية - هذا السحر البدائي والنكهة الأسطورية زمن كانت اللغة تتمتع بقوة الفعل"<sup>(٦٠)</sup>.

والمبدع المعاصر ينتج سياقًا خاصًا به عندما "يقوم بعمليتين متكاملتين: في الأولى يجرى اختياراً في مفردات مخزونه اللغوي، وفي الثانية يجرى عملية تنظيم لما تم اختياره بحيث يتلاءم هذا التنظيم مع النسق الذي يدور فيه الكلام"<sup>(٦١)</sup>.

وإذا اعتبرنا أن السياق مسار نصي لوجدنا أكثر من سياق يشكل العمل الإبداعي، وأن تداخل هذه السياقات في أنظمة واحدة يخلق سياقاً كلياً، وبالتالي تندمج فيه كل السياقات الفرعية ليس على مستوى التأويل الذي يقبل تعددية غير محددة، ولكن على مستوى ما فرضه النظام الكتابي على القارئ من تعدد في تركيب النص وترتيبته وقرائنه بسبب هذا النظم وكأننا أمام أكثر من سياق يمثل صيرورة دلالية ما، هذه الصيرورة نتجت عن وجود بنيات نصية

متحولة ومختلفة، تجعلنا نتبنى مصطلح الالتفات"، وندخله مجال التداول النقدي، وننقله من حقل مجال اشتغاله الجملة في الدرس البلاغي إلى حقل آخر محل اشتغاله النص أو الخطاب - في دراستنا هذه - سيصبح "الالتفات النصي والبصري" ومفهوماً تغيير مسار السياقات البنائية للنص أو عدول من هيئة بنائية مكتملة إلى هيئة بنائية أخرى، تعمل على جدل العلاقة بين نصوص عدة، أو ما يحدث في النص من انتقالات أو تبدلات وتحولات في مستوى البنية من خلال التداخل النصي والتكرار، والمزج الإيقاعي، والارتداد المشهدي، وامتزاج اللغات الأخرى واللهجة العامية وذلك رغبة في إيجاد نص مفتوح متعدد الدلالة يتسم بالعمق والثراء والدرامية البنائية.

وتطرح الدراسة سؤالاً: لماذا لم تعرف البلاغة القديمة مصطلح "الالتفات النصي أو البصري"؟

الإجابة: لما كانت الجملة هي وحدة الخطاب انصبت رؤى البلاغيين عليها بوصفها أساس البنية التي تقوم على الشفاهية، وارتبط الالتفات البلاغي بها ولهذا لم يكن من الممكن أن تعرف البلاغة القديمة مصطلح الالتفات النصي أو البصري معالجتهما إذ كان السائد من سبل التلقي شفاهياً، فالشعر القديم كان قائماً على علاقة مختلفة من حيث الإنتاج والتلقي، وقضية الإعلام تتشكل عبر كل ما هو خارج الكلمة. ومن الدوافع التي كانت وراء تبني الدراسة مصطلح الالتفات النصي والبصري:

أولاً: اعتقادنا بأن البلاغة كانت فناً لتشكيل الخطاب، ثم تطورت حركتها لتستوعب التعبير اللساني كله، واستطاعت في الوقت نفسه بالاشتراك مع الفنون الشعرية أن تستوعب الأدب كمادة، هذا الذي يقوم أسساً على المخالفة سواء أكتفت في الاستخدام أم في علاقة الدال بالمدلول أم في التركيب والتشكيل، هذه المخالفة تحدث التفاتاً.

ثانياً: اختلاف أليات الكتابة التجريبية خصوصاً في الشعر تحتم البحث عن أليات قرآنية جديدة تستوعب هذا الخطاب المتوتر العميق، الذي يولي اهتماماً كبيراً بالتشكيل خصوصاً البصري ويدرك في الوقت نفسه جدل العلاقات النصية التي تولى اهتماماً بالعلاقة ودلالاتها.

ثالثاً: كان الالتفات البلاغي/الجملة قاراً في القصد المعنوي الذي تطرحه حركة الجملة، ولكن الالتفات النصي أو البصري خرج على هذه المساحة المعنوية واعتنق حركة الشكل إيماناً بأن الشكل في حد ذاته معنى، كما أن الفصل بينهما عملية تصفية.

رابعاً: كل انحراف عن المثالي أو المعياري في بنيته يحقق التفاتاً نصياً وبصرياً، هذا الالتفات يحدث لذة نصية، كما يقول بارت: "إن لذة النص لا تتخذ بالضرورة من النمط المنتصر ولا من النمط البطولي، ولا من النمط العضلي نمونجاً لها، فهي في غير حاجة أن تنقوس استعداداً للقتل. فلذتي تستطيع أن تجعل من الشكل انحرافاً"<sup>(٦٢)</sup>.

خامساً: أعانني تعدد المفهوم البلاغي القديم للالتفات ودلالته اللغوية على صك هذا المصطلح لنؤكد أن المصطلحات البلاغية قبلية للتداول النقدي الجديد، وقادرة على احتواء النصوص الجديدة، فكلن الالتفات النصي والبصري ملاذا مرحلياً، لجأت إليه كمقاربة أولى لتوضيح ما يطلق عليه بعض النقاد المحدثين بـ "التجريب البنائي" هكذا كلن الالتفات النصي والبصري مصطلحا إجرائيا في المفهوم قبل اختباره، نرغب به تحديدا أكثر من مركز نصي كتابي في السياق ذاته.



النص والقارئ/ القارئ والنص

خضع النص لتعريفات متعددة وتداخل في مفهومه مع الخطاب، فالبعض يستخدمها منفردين، والبعض الآخر يستخدمهما بمعنى واحد، وهذا ناتج عن اتساع حقل الدراسات اللسانية وتطورها وجدلية العلاقة بين اللغة والكلام.

وكثير من الباحثين يعرفه مكثفياً بالتحديدات اللغوية المباشرة، غير أن البحوث النيبوية والسيمولوجية الحديثة لا تكتفي بهذه التحديدات اللغوية المباشرة، لأنها تقتصر على مراعاة مستوى واحد للخطاب هو السطح اللغوي بكيوننته الدالية<sup>(١٣)</sup>.

فالنص في أبسط صوره يتشكل عبر كل متتالية من الجمل كما يذهب "هاليداي" شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات، أو على الأصح بين بعض عناصر هذه الجمل علاقات، تتم هذه العلاقات بين عنصر وآخر وارد في جملة سابقة أو جمل لاحقة. أو بين عنصر وبين متتالية برمتها سابقة أو لاحقة<sup>(١٤)</sup> غير أن النص الذي يتكون من جمل لابد أن يختلف عنها نوعياً على اعتبار أن "النص وحدة دلالية، وليست الجمل إلا الوسيلة التي يتحقق بها النص"<sup>(١٥)</sup>، فهو يستطيع التطابق مع الجملة مثلما يستطيع التطابق مع كتاب كامل، في الوقت الذي يحتوى فيه النص على معطيات لغوية ووسائل تخلق نصيته، ف"النص بناء نصي مما يميزه عما لا يمثل نصاً... نحصل على هذه الحبكة عن طريق علاقة الترابط"<sup>(١٦)</sup>.

تقول جوليا كرسنيفا: معرفة النص بأنه "جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعا الحديث التواصل، ونقصد المعلومات المباشرة، في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة"<sup>(٦٧)</sup>. غير أن النص في الوقت نفسه ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو غيرها، إنه يشمل كل ما ينصاع للقراءة عبر خصلية الجمع بين طبقاته الدلالية الحاضرة داخل اللسان والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية، وهذا يعني أنه ممارسة مركبة تتطلب الإمساك بحروفها عبر نظرية للفعل الدال الخصوصي الذي يمارس لعبة داخلها بواسطة اللسان"<sup>(٦٨)</sup>.

والنص الأدبي ليس تراكما تكوينيا فحسب يخضع في وجوده لمسافة النمطي أو المعياري للغة، بل إنه يحقق وجوده بانتهاك هذه المساحة منحرفا عنها ليحقق أفقا قرآنية مفتوحة، محققا غاية جمالية تهدف إلى تعدد دلالي، معتمدا في وجوده على الترابط والتماسك، فالجمل وأشكال القول الأخرى يتماسك بعضها مع البعض الآخر دلاليا من خلال المعلومات التي يقدمها النص بحيث لا يجد المستمع أو القارئ فراغا أو ثغرة عند توصيل المعلومات<sup>(٦٩)</sup>.

ويفرق الدكتور صلاح فضل بين النص اللغوي والنص الأدبي حيث يرى أنه "إذا كان النص اللغوي يتحدد بأنه إنتاج مباشر لعملية الكلام، ويتشكل في جملة من الدوال والملولات فلن اللغة الأدبية التي تتمتع بوضع فردي خالص من الوجهة السيمولوجية يجعل النص الأدبي لا يمكن اعتباره مجرد ممارسة متعينة للنص اللغوي بل

هو رسالة ناجمة عن نظام يحدد من المفاهيم والشفرات. وبالفعل فإننا بدون أن ننسى المستوى التعبيري للغة الأدبية – الذي يعتمد على الشفرة اللغوية – لابد أن نبرز في النص الأدبي الخواص الناجمة عن توافق جملة عمليات التفسير، وعلاقتها الجدلية وتراثيها البنيوي<sup>(٧٠)</sup>.

لقد تغيرت حركة العالم فتغيرت رؤيته عند المبدع الجديد واختلفت قراءته للأشياء، وتباينت حركته الوجدانية، مما استدعى اختلافًا في نمط التعبير وسرعته، وأصبح النص منتوجًا، متموجًا، معقدًا، متشابكًا، يشبه العالم الذي يلفه الغموض والتوتر والانهيال في كثير من معطياته، فأصبح "لا يمنح معناه بسهولة ولا يهب نفسه في يسر، بل لا تستنفد معانيه تفسير عدة، وهو متمثل في كل تفسير، غير أنه غير متضمن فيه بدرجة تحول دون إعادة القراءة"<sup>(٧١)</sup>. يحمل النص من خلال جماليته الخاصة وانحرافه التي تتحكم في إثارة الدهشة كينونة تخلق نصين لكل منهما فاعلية في الشعور الإنساني من خلال نص اللذة ونص المتعة كما يسميها رولان بارت، موضحًا كلا منهما، فنص اللذة "هو الذي يرضى، فيملاً، فيهب الغبطة، إنه النص الذي ينحدر من الثقافة، فلا يحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة أما نص المتعة: فهو الذي يجعل من الضياع حالة وهو الذي يحيل الراحة رهقًا، فينسف بذلك الأسس التاريخية، والثقافية، والنفسية للقارئ نسفًا، ثم يلقي إلى قوة أدواته، وقيمه، ونكريته، فيجعلها هباء منثورًا. وأنه ليظل كذلك، حتى تصبح علاقتنا باللغة أزمة"<sup>(٧٢)</sup>. والنص الذي تتبناه الدراسة نص تجريبي يستثمر فيه

الناصر كل طاقته اللغوية والأيقونية التي تفجر في وعي القارئ إمكانات تأويلية مستمرة، تكشف عن جدلية بين الإبداع والعالم الذي يتداعى أو يتدفق أحيانا في وعي المبدع والقارئ في أن، ومن هنا يصبح النص مفتوحا، يقبل التعدد والتأويل والاتفاق والاختلاف في أن "ينتج القارئ في عملية مشاركة لا - مجرد استهلاك، هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة، وإنما تعني اندماجهما في عملية دلالية واحدة فممارسة القراءة إسهام في التلّيف" (٧٣).

يصبح النص محنطا خاليا من الإدهاش، معزولا مغلقا، لا تتفجر فيه ينابيع النشوة، ولا تنبعث منه رائحة الوجود الخصب، يصبح كتلة صلبة مستقلة إذا لم يلتحم به القارئ، "فإذا تفاعل القارئ معه فإنه يتحقق في واقع مخالف للواقع السابق، وتركز عملية القراءة على معالجة كيفيات التحول المختلفة، ومن ثم فبها تتحرك على مستويات مختلفة من الواقع: واقع الحياة، واقع النص، وواقع القارئ ثم أخيرا واقع جديد لا يتكون إلا من خلال التلاحم الشديد بين النص والقارئ" (٧٤).

لقد أصبح القارئ في ظل نظرية (القارئ والنص) مسئولا عن وجود النص وتحديد ماهيته وحركته لأن دوره مختلف عن دور القارئ الكلاسيكي - المستهلك، الذي يشارك في إغلاق النص وقتله، وتسير العلاقة بينهما في اتجاه واحد من النص إلى القارئ فقط - إلى القارئ المنتج الذي يقترح العناصر الغائبة عن النص "لكي يحقق بها للنص وجودا طبيعيا أو قيمة مفهومة والنص يعتمد على هذه الفاعلية

اعتمادا كاملا وبدونها يضيع النص" (٧٥). فالعلاقة بينما علاقة تبادلية "تسير فيها عملية القراءة في اتجاهين: من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ يضيف القارئ على النص أبعادا جديدة، قد لا يكون لها وجود في النص وبذلك يصح القول بأن النص قد أثر في القارئ وتلّوّه على حد سواء" (٧٦). هذه الثنائية المتداخلة التي تفضي إلى الاكتمال أو محاولة الاكتمال إذا أردنا الدقة بين النص والقارئ يشير إليها "عبد الله الغدامي" بقوله: "القارئ حينما يستقبل النص فإنه يتلقاه حسب معجمه، وقد يمدّه هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة عن تلك التي وعّاها الكاتب حينما أبدع نصه. ومن هنا تتوزع الدلالة وتتضاف، ويتمكن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ" (٧٧)، فالقارئ حين يواجه العلاقات والرموز المختلفة في نص ما فإنه يحاول أن يقيم علاقات بينها تحدث تملسا على نشاطها.

لقد أولى النقد اهتماما كبيرا بالقارئ وثقافته ووعيه ودوره في العملية الإبداعية مثلما اهتم من قبل بالنص ومستويات بنائه وطرق تشكيله، فالنقاد العرب القدماء أشاروا إلى "مراعاة مقتضى الحال"، وأثر القارئ في استخراج المعاني ودلالات النصوص خصوصا عند الجرجاني. أما المحدثون فقد وسعوا في ظل نظريات التلقي من هذا الدور خصوصا مناهج ما بعد البنيوية التي أولت اهتماما بالغا بفاعلية القارئ ودوره الإيجابي في إعادة تشكيل النص، ومن هنا تأتي الإنتاجية، وتدور دوائر إعادة التوزيع ويبزغ النص عندما يباشر

المدون أو القارئ أو كلاهما مداعبة الدال<sup>(٧٨)</sup>، هذه المداعبة تتوقف على وعي القارئ أو الوضع الاجتماعي والثقافي العام له وموقفه من جماليات اللحظة الراهنة، وما يتبناه النص من معطيات جمالية تتواصل وتتقاطع وتتجاوز وتتفصل أحيانا عن كل توقعات التلقي السائدة، ومن هنا تتمثل الدلالة الاجتماعية الضمنية – كما يرى يلاوس – "في حقيقة أن أول استقبل من القارئ لعمل ما يشتمل على اختيار لقيمه الجمالية؛ مقلنا بالأعمال التي قرنت من قبل. والدلالة التاريخية الواضحة لهذا هي أن فهم القارئ الأول سيؤخذ به وسينمي في سلسلة من عمليات التلقي من جيل إلى جيل وبهذه الطريقة سوف تتقرر الأهمية التاريخية للعمل، ويتم إيضاح قيمته الجمالية"<sup>(٧٩)</sup>.

وفي ظل ديناميكية النص وتجاوزاته المستمرة وانحرافاته التي لا تهدأ يتضح العالم الذي يتجادل معه المبدع والداخل المتموج والمضطرب في نفسه، فهو يبحث عن أليكت تفتق خلايا البوح عنده، تساعده في عملية التطهير المستمر من درن الواقع، وتحدث في نفسه متعة ولذة عميقين. إنه البحث عن إطار خارجي يماثل توتره المشحون بالتساؤلات (ثياب جديدة) يسكن فيها مؤقتا ثم يمزقها حين تضيق عليه باحثا عن ثياب أخرى تلائم الجسد المتغير الذي لا يقنع إلا بالحركة، لذلك في ظل علاقة التداخل والتوحد بين النص والقارئ يولد القارئ الجديد الذي لا يقنع إلا بالحركة كذلك.

## آليات الالتفات النصي

### الالتفات عبر التناص

إذا كان النص الكلاسيكي نصاً مغلقاً على مستوى البنية والدلالة – فهو "أحادي البعد يغفو أماناً مطمئناً وقائماً إلى سلطه التراث الجمالي خصوصاً، والثقافي والمعرفي عموماً مؤمناً بجدارته بتوفير صفة الشعرية له"<sup>(٨٠)</sup> – فإن النص الحديث نص إشكالي، تراكمي، متجاوز، حركي، مفتوح على مستوى البنية والدلالة، معقد، يكتنفه الغموض، لأنه مثل الحيلة المركبة، المتحركة، الغامضة، يباشر حركته بالقطعية والرفض: القطعية مع ذائقة التوقع، والقطعية مع المعرفي والجمالي المعد سلفاً، المحنط الذي فقد بكارته واطمنن للسكون.

نص الحداثة ممتد، يسعى إلى التعرف والتعانق، والتداخل والامتزاج موقفاً أن وجوده مرتبط بهذه العلاقات، نص تفاعلي، إنتاجي، مغرم بالحوار والجدل والاستيعاب، هذه السمات القارة في النص الجديد ومعطياته البنائية جعلت القراءة الجديدة للنص أو نظريات التداخل النصي خصوصاً ما بعد بنويوية تتجه إلى تفكيكه وتأويله على اعتبار أنه كائن جمعي، يسبح في بحر لا نهائي من النصوص، هذه الخصيصة البنائية للنص هي ما جعلت مصطلحات في مجال القراءة النصية تأخذ شريعة وجودها مثل: "التناص

"Intertext" أو "تداخل النصوص Intertextuality"

يؤكد الدارسون في مجال نظريات التداخل النصي أن "جوليا كريستيفا" أول من استخدم مصطلح التناص عبر مجلتي تيل كيل **Tel Quel** وكرتيك **Critique**، ثم أعانت نشر أبحاثها في كتابين: الأول: "سيموطيقا **Semiotike**"، "نص الرواية **le Texte du Roma**" بالإضافة إلى مقمة الترجمة الفرنسية لكتاب "ميخائيل باختين" عن "دوستوفسكي".

تري كريستيفا أن التناص بوصفه خاصية إنتاجية لنص يعيد توزيع اللغة عن طريق علاقته التوصيلية، فيصبح النص هو "امتصاص وتحويل لنص آخر" <sup>(٨١)</sup> و"كل خطاب يكون في علاقة تماثل تطابق أو انعكاس مع خطاب آخر يعتبر محتملا. المحتمل هو إذن الجمع بين خطابين مختلفين، ينعكس أحدهما على الآخر، الذي يكون له بمثابة المرأة" <sup>(٨٢)</sup>.

إذن كل نص – عند كريستيفا – "خاضع منذ البداية لسلطة نصوص أخرى تفرض عليه عالما ما" <sup>(٨٣)</sup>.

أما ريفاتير **M. Riffaterre** فيرى أن هناك فرقا بين "التناص" و"التداخل النصي" فيقول: "إن التناص هو مجموعة النصوص التي تجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته قرابة، وهو مجموع النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين، أما تداخل النصوص فهو ظاهرة توجه قراءة النص، ويمكن أن تحدد تأويله، وهو قراءة عمودية مناقضة للقراءة الخطية" <sup>(٨٤)</sup>.



إذن القراءة النصية عند ريفاتير تستوجب مرحلتين – كما يشير اعترافه – إحداهما تعرف بالقراءة الخطية وفيها يتوقف القارئ عند مجموعة الانحرافات أو اللانحويكيت يتأملها ويفحصها ويكشف ما فيها. أما الثانية فهي القراءة العمودية وترتبط بتحديد النص وتلويله، حيث يعود فيها إلى ما قرأ سابقاً محاولاً إيجاد نموذج يطلق عليه ريفاتير "المولد/القصيدة".

ويفتح "ملرك انجنير" أفق التناص حتى يستوعب كثيراً من المصطلحات، تتلاقى في الدلالة وأن اختلفت في اللفظ مثل: "إطار القراءة" و"تحو التعريف" و"مقطع" و"كولاج" و"مونتايج" و"تركيب" و"التحويل" و"القلب"، إن ما يظهر في هذا الاتجاه هو سلطة الامتصاص للمفاهيم وإعادة توزيعها ومركزيتها، وهي المتأنية من الانسجام والتلاقي في لحظة معينة<sup>(٨٥)</sup>.

من خلال العرض السابق لمفهوم التناص تتضح العلاقة بينه وبين الالتفات النصي، وهي علاقة قائمة على التوازي والتساوي، فالتناص أهم أليات الالتفات النصي، وكل منهما يعتمد على انتهاك البنى المغلقة الأحادية وتتجادل معه، يترك نسقاً ويعتق آخر، إنها حركة تبدل وتغير ونشوء. ويتجلى الالتفات النصي عبر آلية التناص في مستويات عدة:

أولاً: المستوى الإفرادي:

التناص في هذا المستوى يتحقق عبر مفردة ما، اكتسبت شيوعاً واستقراراً في ذاكرة الوعي الجمعي، وأصبحت هذه المفردة تختزل معرفة وترتبط بدلالة معينة، في الوقت نفسه تقوم هذه المفردة بعملية الالتفات، حيث ينصرف النص في لحظة الاصطدام بهذه المفردة عن جسده إلى جسد آخر/ النص الغائب الحاضر في أن/ النص الموازي "لقد صار كل منهما يستدعي الآخر بشكل فيه الكثير من الألية، ولم يكن ذلك لخصيصة داخلية في أي من الطرفين، وإنما لصيرورة الخطاب وتمسكه الذي ينتمي إليه أمثل تلك الكلمات فربط بين مكوניה ربطاً وثيقاً"<sup>(٨٦)</sup>.

وهذا النمط من التناص أو الالتفات النصي عبر مفردة يحقق حركة في النص بشكل أوسع وأعمق إذ يطبع هذا التناص بسمّة الحرية إذ لا تتنقى من الخطاب تركيباً بعينه وفقرة محددة بما قد يخل بالمحتوى الكلي من جهة أخرى ومن جهة ثالثة فإن التناص الحر يعمل على تهجين الشكل اللغوي لعناصر السياق الذي يرد فيه بهدف اختراق حاجز التابو الشعري.. أي انتهاك مواصفات المتلقي لما هو شعري وما ليس شعرياً<sup>(٨٧)</sup> من خلال التهجين والانتهاك يمارس الالتفات حضوراً فاعلاً كما في قصيدة "أزل النار" لحسن طلب:

املا رأسك في عرق السوس  
وخبى رأسك في عنق القالوس  
وضمد نفسك

بلعهن

وحدد حدسك

في نهر الأنوار

الوسواسة

أبو بحر النيران

الخناسة

كي تفتني في أبخرة

الطاسة أم في فصوص الياقوت<sup>(٨٨)</sup>.

يلتفت النص إلى الخطاب القرآني من خلال مفردة "العهن"  
 ويمارس النصان حضوراً جدلياً بالمفردة تستدعي قوله تعالى:  
 وَتَكُونُ (الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ الْمَنْفُوشِ) <sup>(٨٩)</sup> ثم يلتفت النص  
 إلى الخطاب القرآني في قوله (قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ ۖ مَلِكِ  
 النَّاسِ ۖ إِلَهِ النَّاسِ ۖ مِنْ شَرِّ الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ) <sup>(٩٠)</sup>  
 من خلال مفردتي الوسواسة، الخناسة.

هذه الخاصية الالتفاتية تحقق نشوة في التلقي والتواصل عبر  
 مفردات لها سمت التعالي والخصوصية والقداسة، وتتحرك في أفق  
 دلالي يضيف على القصيدة تعدداً دلالياً.

أما الالتفات النصي عبر التلصص عن طريق المفردة الواحدة  
 من الخطاب الشعري القديم أو الحديث فإنه لا يتحقق عبر هذه  
 الخاصية لأن الخطاب الشعري يتسم بعمومية المعجم، والمفردة ليست  
 حكراً على أحد بعينه، في الوقت نفسه تخضع هذه المفردة لقاتون

الصيرورة والتطور على اعتبار أن اللغة كائن حي يعبر عن رغبات الإنسان المرتبط بواقعه الإنساني والتاريخي واللغوي، غير أن هذه المفردات تتخلى عن خصوصيتها في العملية الشعرية، يفرغها الشاعر من دلالتها التداولية ويشحنها بطاقته الخاصة، "هكذا تصبح اللغة في الكتابة خارجة على كل نسخ للواقع وخارجة على كل التصنيفات التي ساقها البلاغة و(عائلتها) وأخضعت لها النصوص دون تمييز وخارجة على الفعل في اللغة والواقع"<sup>(١١)</sup> ويخضعها لقانونه التركيبي الإبداعي الجديد، وقد أوغل الشعر الجديد في هذه الخاصية وعمل على مفارقة الدلالة السابقة مفارقة تامة، بحيث تكتسب هذه المفردات دلالة جديدة في بنائها الجديد القائم على اتساع المسافة بين الدوال والمطلولات من المفردات التي لا تحقق تناسبا في مجل التضمين الشعري لا السهل الممتنع مما يضيف خاصية الغموض التي لا يتقبلها التلقي البسيط/السليبي.

ومن هنا يتأكد أن "مع الشعر المعاصر تتحول اللغة شيئا فشيئا إلى حقل للتأمل، ويتصاعد فعل الدوال في بناء النص في البدء، ومع الشعر الحر تلاحظ نزوع الشعراء نحو البحث عن لغة تعتمد معجم الحياة اليومية المعيشة"<sup>(١٢)</sup>. وهي المفردات بدلالة أسماء الأعلام سواء أكانت أشخاصا أو أماكن، لأنها تحمل دلالة ثابتة، بالألفاظ في حد ذاتها لا تؤدي معنى، غير أنها تكتسب وجودها بالقرائن في الإسناد أو العلاقات و"تغيير اللغة هو إعادة تشكيل لهذه القرائن والعلاقات بين الكلمات حتى تخرج اللغة من سكونيتها"<sup>(١٣)</sup>.

الالتفات النصي في هذا السياق يقود إلى دالتين متداخلتين تضيفان على النص تماسكا وانفتاحا في أن عبر إيماءة خاطفة وعميقة في أن كذلك، فالحدث اللساني "هو تركيب عمليتين متواليتين في الزمن متطابقتين في الوظيفة وهما: اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، ثم تركيبه لها.. فإذا الأسلوب يتحدد بلغة توافق بين العمليتين، أي تطابق لجدول الاختبار على جدول التوزيع"<sup>(٩٤)</sup>، فالكلمة تؤدي دورا كبيرا في عملية القراءة؛ لما تحققه من التفات متحرك، وما تمثله من أهمية في تشكيل حركة الأسلوب، وما تضيفه من أبعاد وتفجره طاقة التأويل، وما تكشف عنه من مساحات معرفية وقيم جمالية" إذ الكلمة حاملة لقيم أسلوبية معينة في نص محدد، وداخله بهذه القيم في نص جديد، بانية لدلالة مغايرة لنصها الأصلي"<sup>(٩٥)</sup>.

### ثانيا: الالتفات النصي عبر التناص التركيبي:

يتجلى الالتفات النصي في هذا النمط بصورة واضحة عبر الانتقال من النص الإبداعي إلى النص المستدعي، يمارس فيها الأول جدلا وحوارا وتساؤلا مع الثاني في علاقة تعتمد على التواتر والتوالد، فيصبح القارئ أمام نصين في نص واحد متحرك، ينتقل من حالة إلى أخرى مما يكسر رتاج الانغلاق في البنية والدلالة، فعندما يلتفت النص إلى خطاب ديني يسمى اقتباسا وعندما يلتفت إلى خطاب شعري يسمى تضمينا وله في الحالتين مستويات عدة أهمها:

### الالتفات النصي عبر التناص التام:

يواجه القارئ في هذا النمط نصا متحركا، يلتفت يمينا ويسارا، يواجه نصا مركبا، يستدعي فيه الشاعر الخطاب القرآني بتمام عباراته دون تحريف أو تفكيك، ليبقى نصا متعاليا، يذهب إليه النص الشعري ليحاوره ويتجادل معه ويستمد منه قدرة جديدة على الحركة والتغيير على اكتساب الطاقة التي تفتح شهية التأويل والتأمل فيبنى النص الشعري من خلال تمازجه للنص المستدعي ومناوشته وسكناهما معا في رداء واحد.

يلتقي النص المستدعي في بداية القصيدة استهلالا، فيلتفت إليه النص ليستمد منه الحركة والنشاط والنمو الامتدادي والرأسي في أن كما في قصيدة (الموت بينهما) لصلاح عبد الصبور:

"صوت عظيم"

والضحى

والليل إذا سجي

ما ودعك ربك، وما هلى،

وللآخرة خير لك من الأولى

ولسوف يعطيك ربك فترضى..

"صوت واهن"

أين؟

أين عطيتي يا رب الكون

ها انذا أتعر بين البابين  
ها انذا أسقط في المابين  
قربت، فاعطيت  
حتى بللت الشفتين بماء التسيم،  
وأنبت الريحان على الكتفين  
ثم منعت:  
فنا وقد الجفوة في القلب، يا حرق العنين  
في مللى أتقلب يا ربي،  
أتلقى كل صباح خنجر ضجري في صدري مسموم  
الحدين  
... ..

"صوت عظيم"

وعلم آدم الاسماء كلها  
ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبنوني  
باسماء هؤلاء إن كنتم صادقين  
قالوا سبحانك  
لا علم لنا إلا ما علمتنا  
إنك أنت العليم الحكيم  
قال يا آدم أنبنهم بأسمائهم ...  
"صوت واهن"

لا..لا

لا أجرو يا رباه  
وكيف أسمى الأسماء؟  
هل تكرهني يا ربي، حتى تنفخ في قصبة جسمي  
النحل...

ما صنت زمانا من أسماء  
اصرف غنى تكليفك يا فياض الآلاء  
... ..

"صوت عظيم"

قال فاخرج منها فبك رجيم  
قال فاخرج منها فأنك رجيم  
"صوت واهن"

ثريني.. ثريني!  
زمليني.. زمليني!

وخذيني بين نهديك وضميني،<sup>(١١)</sup>

البنية النصية التي شكلت قصيدة عبد الصبور تكسر أفق  
الغنائية أمام تحولات الموضوع/ المعنى وتعدد الأصوات، فأصبح  
الالتفات قنما على تحولات النصوص: النص الديني/ الضيف، أو  
النص المتعالي والنص الشعري المضيف وفي هذا التحول البنائي  
يتحرك النص نحو كلية متحولة دلاليا، يفتح النص من خلالها اتجاهها  
للتوالية، فيصبح نصا متشعبا إيقاعيا وتركيبيا ودلاليا، فصوت عظيم  
يمارس حضورا متعاليا منذ العنوان وامتدادا إلى جسد النص المقدس،  
الذي يفتح أفقا قرانيا، فيحدد القارئ الدلالة المتموضعة في النص



الديني/ محمد، ثم يلتفت النص إلى سياقه الشعري عبر "صوت واهن" ويحدث تماسا بين الخطابين وتداخلا دلاليا فيلتفت القارئ إلى دلالة أخرى: محمد، فيتماهى النبي والشاعر عبر بنية الالتفات النصي التي يقودها التماس، هذا التمازج الجدلي في طريقة البناء المتحول عبر سياقات متغيرة تنتج نسقا عميقا يتسم بالحركة والغموض الجميل الذي لا يفضى إلى غوغائية لغوية أو دخول في نفق معتم، بل تخلق مناخا دراميا متداخلا يفتح قدرات الذات على المقدس والاعتيادي.

ومن أنماط الالتفات التماسي التركيبي تحولات النص القرآني في النص الشعري عبر خصلية التفكير والتحريف، وفي هذا النمط تكون فكرة التلاحق والتزاوج أكثر فاعلية، لأن الشاعر يتخلص من سلطة النص التام المستدعي الذي يفرض حركة يكون أمامها الشاعر محددا بالاتجاهات لكن الحرية تجعل البدائل اللغوية أكثر اتساعا، فالشاعر يجعل اللغة تمارس عملية معقدة، تسعى إلى أن تزيج الموضوع عن بؤرته، وتنسج من خلاله شبكة معقدة من العلاقات.

ويلتفت النص الشعري الجديد إلى النص الشعري القديم أو المعاصر له ليحدث معه تماسا، لما يشكله الخطاب الشعري المتناس معه من دلالة ما، تفجر في نفس الشاعر المعاصر انجذابا إليه، ليكسر أحادية صورته ويمتزج بالآخر، ويتوحد معه، يتجادل معه رغبة في قراءة العالم من زوايا متعددة وبأساق متغيرة، تتلاءم مع طبيعة الوجود الذي يكتنفه، فالتناس بين الأعمال الشعرية، تضمنين له خصوصيته خصوصا وإن ما يتم التماس معه له بنية جمالية، تمتلك

شكلا فنيا، يجعل الناتج الدلالي غير منته، بل يتمتع بطبيعة إنتاجية تتجدد مع كل قراءة لذلك الشكل<sup>(١٧)</sup>.

عندما يلتفت النص إلى شكل شعري آخر يجعلنا نقرأ نصين في نص واحد، ونصا واحدا في نصين في أن، فهو يقوم بعملية نفى واثبات وإزالة وانتهاك، كما يقوم الالتفات في هذا النسق بدور التمسك والشطى في اللحظة نفسها.

ويحدث الالتفات النصي عبر التضمن التام والمفكك المحرف، كما تختلف صورته وطرق تجليه، فأحيانا يأتي استهلالا، فيلتفت النص الشعري إلى نص آخر يبدأ من خلال حركته الدلالية، فينجذب إليه ويتحاور معه، فيصبح جزءا منه بعد أن يتصل وينفصل بمرجعه منتسبا إلى ذاته وإلى النص المضيف، فينبني النص من حركة نصين يتجهان في أفق متعرج. ففي قصيدة "رثاء" يستخدم وليد منير في بداية القصيدة بيتا لـ "عروة بن حزام" وشطرا لـ "مالارميه" على سبيل الاستهلال:

رثاء

وإني لتعروني لنكراك هزة

لها بين جلدي والعظم لبيب - عروة

بن حزام -

كل روح هي نغم علينا أن نعيده. مالا رمية

---

في الممشى

عيناى تو غلتا

وخطاي ازدالت لوعتها

وانفرطت من جغرافيات التعب المفتوحة

---

كان فضاء يكتنف الأطراف الشتى عبر حدود الشوف

وكان الظل وحيدا

... ' ... ' ...

ثمة ذكرى شجرة

لم أبصر في منعطف الأحجار سواها لما قبلت الأثى

وفتحت لها زنزانة نفسي ذات مساء

يهرب من كفى الآن إلى راحة الزنبق

ثمة ذكرى شجرة

كأت تتخللنى حين أضم أناملها

في ركن مهجور

فيفيض حنان أناملها في القلب

... ' ... ' ...

كلملة ذاكرتي

سارت مترددة تحمل أعباء الصور المخزونة في الروح.

وأرصفة الممشى

دارت ليعود إلى أوله الممشى

كن الظل وحيدا

وفضاء يكتنف الأطراف الشتى عبر حدود الشوف

ولم أتأهب لمفاجأة مثل مفاجأة الشجرة

....'....'....

كن الجذع الضخم طريدا<sup>(٩٨)</sup>.

يؤكد العنوان فكرة الالتفات المعنوي فكلمة "رثاء" هي التفتت إلى الماضي المفقود، وتذكر مآثره وأبعاد فقده، والعنوان بوصفه علامة سيميولوجية دالة يحدد حقل اشتغال المتلقي عليه، فيمكننا رصد تحولات العنوان داخل النص وما يمارسه من سلطة بنائية ودلالية، فكلمة "رثاء" تخلق تماسكا في البنية، فتربط بين النصين: المضيف والمضيف: الشعري ونص عروة بن حزام ومالارميه، ما يقوم النص بخاصية الانجذاب فيلتفت النص الشعري إلى النص المستدعى لتكتمل دائرة الرغبة في استجلاء ملامح البعيد/العدم وحضوره دون فصل بين العنوان دلاليا والاستدعاء والنص الشعري، فتتسع حركة الالتفات.

وهذا النوع من الالتفات يفرض تعاليه وسحره من خلال النص المستدعى الاستهلاكي فيجسد بنية النص على الحركة في اتجاهه، محققا التماهي والتشابك "التشابك الذي يجعل من النص

الشعري سواء أكان نص الشاعر أم لغيره صورة لذات أخرى لكنه أمر هو شبيهة للآنا ومجلي لها<sup>(١١)</sup>.

تتحرك الدلالة أفقياً عند التفات العنوان "رثاء" إلى الاستدعاء: (التعروني لذكراك هزة)، (كل روح هي نغم علينا أن نعيده) فيكسر النص بذلك رغبة جمالية ونفسية في أن تمتد إلى جسد النص وبنية الكلية على الرغم من أن الشاعر استخدم خطأ أفقياً/ سطرًا فاصلاً بين العنوان والاستدعاء، وآخر بين الاستدعاء والنص ليوهم القارئ بأن هناك نصين - بدون العنوان - أحدهما خارج القصيدة لكنه يأخذ مقام المتن، والثاني قصيدته ويأخذ مقام الهامش، وهذا الإجراء البنائي يحقق أهمية الاستدعاء بوصفه متناً، يقوم بفعل التحاور والتجانب والجدل والاشتباك.

وفي بنية النص يحدث التفات عبر آلية التناص المركب في ظل جدل الهامش والتمن من جهة وجدل العنوان والهامش والتمن من جهة أخرى، فيلتفت النص أكثر من مرة من خلال البنية الصغرى (ثمة زكري شجرة) حيث ترددت في القصيدة ثلاث مرات في بنيات متحولة.

وهناك صورة أخرى من الالتفات التضميني تفارق علاقة النص بالمتناص معه عبر الاستهلال، وتنتج نحو التحولات الدائرية بمعنى التنوع على النص التراثي، المحتفظ بتمام تركيبه، فتسير حركة البنية النصية في اتجاه تصاعدي، ينقلت فيه النص من سياقه إلى سياق النص المستدعي، ليمارس معه جولة جديدة، من

الاضطراب والتناص والامتزاج والانفصال في أن، خصوصاً أن  
 "النص الجديد يلتهم النص القديم ويتحول به إلى إمكان لغوى آخر  
 ينذر بقراءة تلتهم هي الأخرى جديد النص المتحول لتتحول به  
 بدورها وهكذا دواليك" (١٠٠).

ومن أمثلة هذا النوع الذي يعتمد على التفات النص إلى النص  
 التراثي ثم يفارقه ليقوم علاقة مع نص تراثي آخر: قصيدة سعدي  
 يوسف: "تنويع على ثلاثة أبيات" لأبى العلاء المعرى من ديوانه  
 اللزوميات:

#### تنويع على ثلاثة أبيات

بين منزله في "المعرة" والسوق، رب يظله شجر مترب  
 وشناشيل بيضاء - بنية، كل باب رتاج، وكل الكوى  
 تستدق نهائياتها مغلقات عن النور. كلب وحيد،  
 تكاد الرطوبة أن ترتمي حجرا في الرنات،  
 الظهيرة واقفة يحول الكلب. بهذا . من غصن  
 سقطت ورقة كالحجر"

أرى الأشياء ليس لها ثبات وما أجسنا إلا نبات  
 يتحسس "أحمد" عنييه. قد كاتنا منذ لا يتنكر بنرين  
 مطويتين، جدارين في محبس. كما تحسسها منذ لا يتنكر...  
 بل كم تراءى له أنه سافر في الظلام: الرواحل تسرع  
 بين النجوم العريضة، والرمل تحت المناسم كان المجرة.

الالتفات البصرى من النص إلى الخطاب

تلك الأسود البهيدة تزار والسيف في غمده سل

من آخر الشرق يخطف عينيه برق...

لا... لا... لا... لا... لا... لا...

أيلم أمل أن امس الفرقدين براحتيا

امس، في سجدة للتأمل، أرفقه هاجس: هب عروق الدم

المتجلد عانت عروقا من النور في حفرتين بوجهك .. هب

كل هذا الظلام استحال ضياء ... ترى كيف تصنع؟ كيف تعد

القراءة؟ هل يستوي النظر المحض والبصر المحض؟ برد

من

الأرض ... برد تنقل في جبهة المتأمل. "أحمد"

في سجدة للتأمل:

تمنيت أنى بين روض ومنهل مع الوحش، لا مصرا أحل ولا كفرا

للبلاد التي قتلت ملكا، ثم نامت، سافر "أحمد" منزله

في "المعرة" غادر آخر المشتريين، وها هو "أحمد"

في الحرب. كل الكوى مغلقات، وكلب وحيد يرافقه،

والغصون

التي مسخت حجرا تتساقط أوراقها...

البرق يقبل من آخر الشرق...

"أحمد" لم يلتفت...

والبلاد التي قتلت ملكا، ثم نامت.... بعيدة<sup>(١٠١)</sup>.

يحدد العنوان اتجاه القراءة في قصيدة سعدي يوسف، ويفتح أفق الالتفات واسعا، حيث يمارس حضوره عبر مفردة (تنويع) التي تشي دلالياً بانتقال حركة البناء النصي من حالة إلى أخرى مكونة نسقا جديداً، يمارس حركته حتى يصل إلى مرحلة التفات آخر يعمق الدلالة، ويسهم في نمج موقفين وحالتين وذاتين في موقف واحد وحالة واحدة وذات واحدة هي الذات التي أبدعت النص الجديد القادر على امتصاص ما ألقى في بنوه. أما الالتفات عبر التناص المحور سواء أكلن اقتبلسا أم تضمنينا فيقوم الشاعر فيه بإجراء تفكيك النص وتحويره محتفظاً بجزء منه يحمل خاصية الإشارة إلى خطبه، فمن أمثلة ما ورد اقتبلساً:

### هل باخع نفسك المستهامة في

زجل النيب والطلل المتهوس بالراحلين

- عليهم -

تفيض عيونك .. تبيض .. يا أسفا!!

أخرجوك من الأرض، كتبت حوارتهم

لغة لست منها

الشوارع أوسعها أضيق الصرخات بقلبك

وحشية الجوع أنسها يتفصد بالرعب

لا تعد عيناك عنهم إذا دخلوا الحلم أو خرجوا

اصدع بحلمك

هل مخرجوك همو من خطاك أم الأرض



## واللغة امرأتان تقاسمتا قلبك الغض أم

أم هذه امرأة جريحة/ (١٠٦).

يتلفت النص في هذه القصيدة إلى أربعة نصوص قرآنية هي: ﴿فلعلك باخع نفسك على أثارهم إن لم يؤمنوا بهذا الحديث أسفا﴾ ويا أسفى على يوسف" و "وابيضت عيناه من الحزن فهو كظيم" (١٠٣) و "ولا تعد عينك عنهم تريد زينة الحياة الدنيا ولا تطع من أغفلنا قلبه عن ذكرنا" (١٠٤) و "فلصدع بما تؤمر وأعرض عن المشركين" (١٠٥). وهذا النمط الالتفاتى يمنح فرصة قرآنية تأويلية أكبر وأعمق، لأن المتناص معه يفقد جزءا من سياقه التكويني وبهذا يتيح مجال التخيل مقترحا المحذوف، هذا المحذوف يختلف باختلاف القراءة، ويكون الالتفات ممزوجا بالإيماء في وجود الحرية التي يمنحها المبدع لتلاطم النصين وحديثهما معاً.

أدركت الذات عند مطر حاجتها الملحة للاحتشاد من أجل مواجهة العالم فازدادت حركة الالتفات ليتوازي النص في كثافته مع تؤثر الذات فكان حريا أن تلتفت إلى أدوات تفارق الهشاشة وتتصل بالمتعالي: ذات يعقوب؛ وذات النبي محمد وهما في حال الحزن والانكسار والإعراض لتجد في الالتفات عزاءها عبر الاستدعاء القغم على التألف الدلالي "تتكسر الذات في النصوص الأخرى وفي نصوصها تتشظى فيها وتشظيها أيضا، لتؤول إلى الواحد/المزوج، كل النصوص الأخرى بروق خاطفة ما إن تتجلى حتى تغرق مرة أخرى في غياهب الذات" (١٠٦).

## الالتفات عبر التكرار

نعني به التكرار التراكمي المتحول على مستوى الإسناد والروية والدلالة، وليس التكرار التوكيدي بل التكرار التوليدي، الذي يسمح للشاعر بالحركة ويفتح أمامه أفقا ممتدة، مستغلا طاقة البناء الترددي من خلال المفردة أو التركيب وفي الحالتين تكون المفردة أو التركيب في إطار الامتزاج النصي إلى مفارقة الجزء إلى الكل التصاعدي وصولا إلى هيئة الخطب حيث "التكرار من شأنه أن يخلق قدرا كبيرا من الانسجام والتآلف بين عناصر النص ومكوناته ويسمح بالاستمرار في بنائه، الأمر الذي يجعل من النص وحدة منسجمة ومتسقة" (١٠٧).

التكرار في شعر الحداثة لا يقوم على التدرج أو الثبات الدلالي ولكن يعتمد على التصادم المعنوي على الرغم من عدم التغيير في اللفظ المكرر الذي يقوم بدور ضابط الإيقاع الدلالي المتحول عادة، لأن شعرية الحداثة لا تعتمد على الغنائية المفرطة بل تتخذ من الدرامية وجهة للتفريغ النفسي، هذه الدرامية هي التي تفتح النص على أفق يربك القارئ ويدهشه ويلزمه بالنشاط والمداورة والدهاء في ترويضه.

### الالتفات عبر المفردة:

تقوم المفردة بدور الالتفات النصي عن طريق تحولها الدائم في سياق البنية الكلية للنص وهذا ما يجعلها متعددة الدلالية في ظل

إسنادها وفي نفس الوقت تخلق التفاتاً مماثلاً عبر خاصية الرؤية التي يشكلها النص في تراكمه وحركته عن طريق التحول الدائم في سياق الإسناد.

والالتفات المستمر القائم على التكرار الإفرادى/اللفظي المتغير في علاقته الإسنادية وحركة بنائه الدلالي كما في قصيدة "كلمات" لأدونيس:

كلمات لها أجل وبيوت

كلمات تموت

وهي حبلى... سكنا

وطنا راودته شردنا

في تقاطيعه، ارتسمنا

حول آفاقه غصونا

وارتسمنا رؤى وعيونا

كلمات رمت قشرها رافقتني

في طقوس المدينة

وبخلنا مقاماتها، احترقنا

حلماء ها هنا دفنا

جنة العالم اقتسمنا

ارثه استعدنا

لهب الفطرة الدفينة

كلمات تسافر في صرخة الطفولة

كم حملنا خطانا مزجنا البطولة

بالجنون احتمينا

ببراكينه

كلمات

حضنت صمتنا وماتت

.... وحرقنا مناديلنا وقرانا

صورة،

وذبحنا

حلما كالخروف

بين إيقاعها والحروف

..... وامتزجنا بها ورقدنا

فوقها

ونهضنا

وبدأنا، وعدنا

والمدى جلمح،

كلمات،

كلمات هي الثورة –

.... اجترحنا

كل ما يهزم المدينة أو يخلق المدينة

كلمات الحنين وأقواسه الشريرة

كلمات تهاجر بين الفصوص

كلمات تموت مع الحلم في آخر العيون

كلمات الحدود البعيدة

كلمات الأفول

والصعود ومعراج،

الحلول

في الجنور وغابتها،

كلمات

شهدت جثة الحسين

وهي تبكي وتجري مع الراقدين

مت في حضنها وعشت

وظمرت شرا بينها ونبشت

كلمات المجى

سفر معتم خطوات تضي

في الزمان المهول في وجهه البطن

كلمات سفينة.

في البحار الدفينة

بين نار الغموض ومزماره الدفينة

تحت رقص الجذور

الدفينة

حيث تمضي وتمضي وتمضي

مطرا هانبا

وتمضي

لها هاذيا

وتمضي .... (١٠٨).

العنوان كلمات بوصفه مفتاحا لغويا أساسيا للنص الكلي، يتحمل بطاقت جمالية ودلالية في كل تردد، "فالكلمة المكررة أو الصورة المكررة لا تعني نفس ما عنته في المرة الأولى، وذلك راجع إلى ذات حقيقة أنها تكرر ولا تقع حادثة مرتين، لأنها على وجه الدقة قد وقعت مرة بالفعل" (١٠٩).

يقوم الالتفات النصي في هذه القصيدة بدور كبير في تحويل النص إلى بنية دلالية معقدة فالنص يكسر اعتيادية الالتفات المتحرك في أفق ممتد ومتعرج، يهدم ذائقة التوقع إلى دهشة المفاجأة في كل حالة من حالاته، فعلى الرغم من أن التكرار يقوم بعملية التماسك النصي، غير أن شعر الحداثة يفتت المفهوم الكلاسيكي، الإعلامي، التواصلية لفكرة التماسك النصي، ويعتمد على آليات التماسك الدلالي الذي يتخذ من التفجر الإسنادي طريقا له، فهو يثبت التماسك بمفهومه المجرد المحدد وينقيه في الآن نفسه، فيكسر عملية التواصل والتماسك المنطقي، فالشاعر يحول المطلق أو الكلي الذي يتبلور في استخدام التفكير في مفردة التحول الدلالي "كلمات"، التي وردت عنوانا إلى نسبي.

والمدى جامع

كلمات

## كلمات هي الثورة

اجترحنا"

الذات في شعر الحداثة تتطهر بالكلمات/الكتابة، وترى في ذلك طقساً جنائزياً لها في ظل التردّي والتسلط وقسوة الواقع وتفككه وانهياره، إنها إعادة خلق للهوية فـ "نحن" نستخدم العمل الأدبي لنرمز إلى أنفسنا وأخيراً نعيد استنساخها، فنأخذ النتاج إلى داخلنا ونجعله جزءاً من ثروتنا النفسية الخاصة – فالهوية تعيد خلق نفسها" (١١٠).

البنية المتشعبة أو المتشظية القائمة على الالتفات النصي الذي يقوم على التكرار يخلق نصاً مفتوحاً متعدد الدلالة وفق وعي جديد بالكتابة والحياة" وكان اللغة والتشكيل وتركيبية النص أو بنيته الشاملة هي الحقول التي يطلق فيها شاعر الحداثة معول التجريب من أجل إنتاج شعري فيه من الجدة والحداثة قدر ما في الحياة والفكر من جدة وحداثة" (١١١).

الالتفات عبر التكرار المركب:

يؤدي الالتفات عبر التكرار المركب إلى تنامي النص، وفتح دلالاته مع كل حالة التفات، فيحدث انتهاكاً للمتوقع على المستويين: التعبيري/التركيبية والدلالي، يلجأ إليه الشاعر في الوقت نفسه ليكسر الرتابة التكوينية للنص والحالة النفسية التي تسير في اتجاه تلاحم النص، فكلما ازدادت حالة الالتفات زادت درامية النص وتشابهه الدلالي خصوصاً عندما يكون النص الإبداعي مطولاً من

حيث البنية، كما في ديوان "مديح الظل العالي" لمحمود درويش الذي يعد قصيدة واحدة "قصيدة تسجيلية" <sup>١١٢</sup> اعتمد النص فيه على بنية أحادية انحازت إلى التعددية والتناقضات المتصادمة والأشياء المتداخلة فهيمنت عليها الحركة والتداخل والتلاحم، ومن هنا جاءت البنيات النصية قائمة على الانحراف والتجاوز والالتفات عند تكرار بعض الصيغ مثل:

- قلنا لبيروت القصيدة كلها، قلنا لمنتصف النهار:

بيوت قلعتنا

بيروت دمعنا

ومفتاح لهذا البحر كنا نقطة التكوين<sup>(١١٢)</sup>.

- بيروت - قصتنا

بيروت غصتنا

وبيروت اختبر الله - جربناك جربناك<sup>(١١٣)</sup>.

بيروت صورتنا

بيروت سورتنا<sup>(١١٤)</sup>.

- بيروت لا

ظهري أمام البحر أسوار أو .. لا

قد أخسر الدنيا..!

قد أخسر الكلمات

لكني أقول الآن: لا

هي آخر الطلقات - لا



هي ما تبقى من هواء الأرض -

هي ما تبقى من نسيج الروح لا

بيروت - لا<sup>(١١٥)</sup>

- بيروت فجرا:

يطلق البحر الرصاص على النوافذ. ففتح العصفور أغنية

مبكرة<sup>(١١٦)</sup>.

- بيروت ظهرا

يستمر الفجر منذ الفجر<sup>(١١٧)</sup>.

- بيروت عصرا

تكثر الحشرات<sup>(١١٨)</sup>.

- بيروت ليلا:

لا ظلام أشد من هذا الظلام

بضئ قتلى<sup>(١١٩)</sup>.

تردد هذا المقطع عبر القصيدة تسع مرات، والمقاطع السابقة

تفاوتت في عدد تردها مما أحدث تشبعا زمانيا ومكانيا في القصيدة

وجدلية بين عناصر تكوين النص عبر وحدات نصية معينة،

"والوحدة النصية هي مكون بنائي من مكونات الدلالة النصية تتشكل

من مجموعة جمل دلالية"<sup>(١٢٠)</sup>، يتجلى من خلالها النص في شكل حشد

من الومضات المتناوبة، "وتأتي لتضيء الواقع بشكل دوري، وتكشف

التناقضات التي تعتمل في صلبه، ثم تغور من جديد في نبعها"<sup>(١٢١)</sup>.

## الالتفات عبر الإيقاع/الموسيقى

يقوم الشاعر فيه بـتتهك النظام الموسيقي الخليلي القائم على وحدة التفعيلة في النص كله ويلتفت في النص إلى نظام آخر تختلف فيه التفعيلة، فتصبح البنية الإيقاعية قائمة على المزج والتحول من سياق إلى آخر، وهنا تتجلى فكرة الالتفات الذي يكشف رغبة المبدع في الخروج من أسر البنية الأحادية التي تكبل الانطلاق النفسي والشعوري المتعرج والمتنوع صعوداً وهبوطاً أمام وعي جديد بالحرية وأمام اقتناص فرصة لتحقيق الذات المتطلعة إلى الحركة وهي تمارس انفلتاً قوياً في قبضة النظام الصارم وسلطة النص وآلياته المعيارية، فهي تعرف حضورها وسط الزخم المتراكم والانهيئات المتعددة.

هذا الوعي واتساع الرؤية يتطلبان اتساعاً ممثلاً في قدرة التجاوز، وقدرة الخلق والبحث عن آليات مناسبة تكون في حجم التطلع والحلم، فبدأ الشعراء يمارسون البحث عن تجارب جديدة أكثر عمقاً وأكثر حرية وعن نص مواز للجنون الإبداعي، هذه العملية أفضت إلى خلخلة آليات التلقي له، وأحدثت خدشاً في الذائقة، وهذا ما يحدث نشوة في التلقي، فإذا صدمنا الشعر وفاجأنا وأدهشنا عنى هذا أنه نقلنا من جماليات ألفناها إلى جماليات غريبة عنا، أي نقلنا من أفق تواقعات مألوفة ومعتادة إلى أفق جديد على الذائقة والقارئ، وهذا مؤشر على احتمالية صعوبة هذا الشعر وصعوبة فهمه<sup>(١٢٢)</sup>.

وقد تعددت صور الالتفات الموسيقي في القصيدة الحديثة  
فتجسدت في:

### ١- الالتفات التفعيلي المقطعي:

تتشكل هذه الصورة عبر المزج التفعيلي المقطعي وتتبنى فيه القصيدة من أكثر من مقطع هذا المقطع يمثل نصا ذا عنوان مستقل أو بدون عنوان يختلف كل واحد منها في تكوينه التفعيلي، وتشكل هذه النصوص نصا كلياً متحركاً يندمج في المزج المقطعي وظيفته استيعابية لظاهرة التنوع الإيقاعي، فهو المسئول عن تنظيم التحول الوزني من تفعيلة إلى أخرى، النص باعتباره مصطلحا بنائيا، ينسق هذا التنوع في بنية إيقاعية واحدة، إن اختلفت تفاصيلها وملاحها فإنها تنسجم في كلية بنائية بفعل النص<sup>(١٢٣)</sup>. ومن أمثلة الالتفات التفعيلي القائم على التحول المقطعي نوعيا قصيدة الشاعر "عادل عزت" التي تتبنى من ثلاثة مقاطع أو قصائد قصيرة مقطعية، تتمازج وتتبنى منها القصيدة العامة أو النص الكلي:

#### ١- الشتات المقنس

طقوس الليل في الصحراء يبدأها نحيب الماء في الأبار، والومضات  
تبزغ تختفي كعيون أسراب تهاجر في البحار هنالك أرض تخطف  
الأرواح تبعتها.

هناك برحلة الأنهار... أرواح في هذا الشتات؟

فقلت أعود، لكن الليالي أثقلتني: تستطيع الآن أن تنادي وتنادي  
أينما راحت خطك هناك أمداد من النشوات في هذا الشتات.  
ألم تحلم سنينا أن تعيش وأن تموت بغير أن تأتي إليك قوافل  
الأموات؟

تعال.. تعال للصحراء للأطيار في حلك البحار لرحلة الأنهار... هيا..  
كلها فوضى مقدسة فادخلها إلى الإيقاع في الإيقاع لن تأتي إليك  
قوافل الأموات<sup>(١٢١)</sup>.

في هذه الحركة يستخدم الشاعر تفعيلة بحر "الهزج" مفاعلين  
٥/٥/٥// التي تكشف حركة الشتات وسرعة تلاحقه عبر سيمترية  
تتواصل في تناغم حركي وسكوني الغلبة فيه للحركي الممتد، الذي  
يبدأ بمقطع جمعي وتد مجموع (٥//) ثم تتواصل الأسباب (٥/)،  
وتتجسد أبعاد النص الدلالية من خلال تلاحق الامتداد اللامتناهي عبر  
الزمان: الليل، المكان: الصحراء اللذين يباشران - في الوقت نفسه -  
التفاتهما عبر التكرار الإفرادى : (الليل - الصحراء).

وفي الحركة الثانية يتلفت النص إلى إيقاع آخر عبر  
نغمة/تفعيلة أخرى تختلف في بنيتها الإيقاعية عن التفعيلة الأولى التي  
تكونت فيها الحركة الأولى:

## ٢- أشواق الزاهد الشرقي

شطحات اللؤلؤ المأسور في النور، ولون غسقي يتوارى... سوف  
انسحب.

إلى أن تلاشى الكل فيما يتناهى. أه لكن وصولي مستحيل

إنها الأهوال لا ترضى وقد ولى زمن الزاهدين  
كل من أمعن في الإخلاص لن تأبه له الأفلاك لم تأبه له الأيام  
فاستيقظ من أشعاره مستغرباً قالت له الأتذال لا ملوى لنا إلا عشرات  
التجارة

فاختفى حيث النفوس القزحيات الحيارى حولت أهواءها محوا مع  
الصبح.

وفي الليل منارة

شطحات اللؤلؤ المسحور في النور كلانا في مغارة

إنها الأهوال لا ترضى. لقد ولى زمان الزاهدين<sup>(١٢٥)</sup>.

وفي الحركة الثالثة يلتفت النص إلى إيقاع ثالث يعتمد على  
تفعيلة بحر "المتقارب فعولن" ٥/٥//:

### ٣- وطني

شذا في ليالي القرى لو تحركه الريح يمضي إلى امرأة تشبهني  
وتأبى إلى قلبها يتسلل طيفي كرويا.  
على جسمها ألف حلم بجسمي وتأبى  
فهاجرت: نار وعشق وسنبلة تتغير تبعا للون احتراقي غيوم البحار  
تغيبني.

في اختبار طويل، وناس الأراضي الغريبة منفي  
خلاصى دخولى بشعر يمدد متصلا بجنون الزنوج ولكنني أنسقت  
شوقا مخيفا إليها رجوعا إليها إليها.

الى امرأة تشتهينى وتلبى<sup>(١٢٦)</sup>.

بالتأمل في تفعيلات الحركات الثلاثة نجد أن الحركة الأولى (مفاعيلن) والثانية (فاعلاتن) والثالثة (فعولن) قد أحدثت تموجا إيقاعيا موازيا للتموج النفسى الذى تطرحه القصيدة، فهى ليست عملا مجانيا، كما أن الالتفات التفعيلى "ليس مجرد إمكانية نظرية ارتأها البعض فى طبيعة التفعيلة العروضية، وجدت عندهم تطبيقها الإبداعي، وإنما هى حتمية دلالية، وضرورة تشكيلية نبعت من الممارسة أكثر من كونها فرضت من قبل الفكر النظرى"<sup>(١٢٧)</sup>.

وهناك بنية إيقاعية تعتمد على الالتفات من غير فصل بين نصوصها بعناوين فرعية أو غير ذلك، فلا يحدد الشاعر مواضع الانتقال من نسق إلى آخر، ولكن الالتفات بين التفاعيل يحدث بطريقة تلقائية طبيعية بدون فواصل وذلك استجابة لحركة الذات وفعلها القادر على اختراق النمط التراكمى أو التتابعى كما فى قصيدة: "حديث العشب لعبد الحكم العلامى":

الماء لى

ولك اصطيد العشب فى هذا الخلاء

ستكون عني قريبا

ويدأى مجدافين

فاضرب خيامك قرب متى

وادع الرواحل أن تنبئ

هذه الطلول عنية

ورسومها قوالة

شجر التنكر فارع

و موائد العشاق تكلى

لا بأس أنت على قدر:

كنت أقوم بهذى البيد

اطلق خيلى

أورد في بائدة النبع

دلائى

ثم اعود لأهل الحى

بصافى الماء

كنت أقوم بهذى البيد

أهين: هذا العشب لوصل حبيبى<sup>(١٢٨)</sup>.

تبدأ البنية النصية بالتشكل عبر إيقاع بحر الكامل  
"متفاعلن" ٥//٥/// ٥ بتحولاتها لتلتقط الذات هذا الإيقاع التفعلى وهى  
تعترك مع عالمها محاولة تأسيس هوية لها بل تسعى إلى إقامة عالم  
خاص بها فى الوقت الذى تعرف طريقها جيدا وسط التراكمات  
وانهيارات الواقع:  
ستكون عني قاربا

## وبداى مجدفين

اضرب خيلك قرب مانى

يستمر هذا البناء الإيقاعى معتمدا على تواصل تفعيلة "الكامل" الملازم لصوت الذات الفاعلة المتلاطمة المتحورة مع الآخر/ العلم، حتى تخرج من الفعل إلى حالة التذكر المفاجئ، وتفرق المجاز فى هيئته إلى السرد، وتلتفت إلى إيقاع مختلف يتسم بالحركة والسرعة والتلاحق، حتى تستجيب ذاكرة الواقع أو الحلم عندما تعرى الذات نفسها فى لحظة، وما هذا الالتفات إلا شكل من أشكال حضورها، فيكون التحول/الالتفات- من تفعيلة الكامل إلى تفعيلة المتدارك الخيب فاعلن/٥//٥ المتحولة إلى فعلن/٥/٥ أو فعلن/٥/// - أكثر فاعلية، حيث تستجيب اللغة للتحويلات الإيقاعية عندما تستغرق الذات فى التدفق والتلقائية، ويساعدها هذا التحول/الالتفات على فتح مخزون الذاكرة، فتسرد ما لديها من نغم يتسم بالسرعة كركض الخيل:

لا بأس أنت على قدر: ٥//٥/٥ متفاعن - ٥//٥/// متفاعن (الكامل)  
يتحول الإيقاع إلى:

كنت أقوم بهذى البيد/٥//فاعل/٥// فاعل/٥/٥ فعلن/٥/ فعل  
(المتدارك/الخيب)

٢- الالتفات التفعيلي السطري:

هذا النوع يقوم على التراكم والتداخل التبادلى بين التفاعيل فى مستوى السطر أو ما يمكن أن نسميه الالتفات السطري القائم على



من النص إلى الخطاب

الالتفات البصري

المزج التفعيلي ليس على مستوى المقطع أو الكتلة النصية الصغرى  
ولكن على المستوى السطري كما فعل سعدى يوسف فى قصيدته  
"غرناطة":

### غرناطة

منتصف الليل

فى "الباقسين" أراك تبحث فى الظهيرة

لقد اطفئت الحمراء

وراء بهرجة المدينة. والمخزن. عن حكاية الصغيرة

فى الساحة

عن منشد أعمى. وزاوية تنور بها القصائد

عيناه فى الساحة

سرية. عن ذلك السفح الذى قتلوا به لوركا . وعن بقايا

قصائد

خطوته. فى آخر الساحة

لما نزل مطوية الأهداب ترقد بانتظارك

قميصها يستر بالزرقة مصباحه

طوفت حتى فى الأزقة حيث تتبعك الكلاب

منتصف الليل، كخصر امرأة يطوى...

متسانلا عن شاعر قتلوه. وانفجر الجواب:

وفى الشارع قيثره

"لوركا؟ أجل..لوركا؟ درسناه. وتتبعك الكلاب"

ينهمر النارج منها، والندى يغرس أزهاره  
متعثر الخطوات، تسالك الأثرقة عن جواب".  
فى الليل.

عد، فالفتاة الآن فى المقهى، وقد يأتى سواك

فى منتصف الليل

كى يطلب الثقاب منها،

هنا فارق عبد الله أسواره

تلك أغنية اليتامى

جواده النجم، أغنيته شارة

تمت.. ومنشدها تعلمل.. ثم قاما

\*\*\*

نائمة أنت. وفى شعرك نواره<sup>(١٢٩)</sup>.

استخدم سعدي يوسف مستويين من البناء الموسيقى فى  
قصيدته يمثل كل واحد منها قصيدة مستقلة عن الأخرى وفى الوقت  
نفسه يمكن أن يمثل قصيدة واحدة، جاءت القصيدة الأولى أو  
المستوى الأول على بحر الرجز: تفعيلاته مستعلن ٥//٥/٥ أو  
تحولاتها إلى مستعلن ٥//٥. دخلها الطى، والمستوى الثانى على  
بحر الكامل: متفاعلن ٥//٥/// وتحولاتها، ولكن الامتزاج لم يلت. على  
مستوى التناوب المقطعى بل على مستوى التناوب السطرى، فالتفت  
النص من إيقاع "الرجز" فى السطر الأول إلى إيقاع "الكامل" فى  
السطر الثانى وهكذا دواليك حتى نهاية النص. وهذا الشكل من

الالتفات السريع للإيقاع والشكل المكاني في الكتابة يفتح مجل قراءة القصيدة حتى تقرأ من زاويتين ، كل واحدة منهما تقرأ مستقلة حسب إيقاعها وبنط كتابتها، وتقرأ القصيدتان معا بالطريقة الاعتيادية: التسلسل الطبيعي للسطور. هذا الالتفات الموسيقي الحركي السريع يؤكد تحولات الذات في علاقتها بالعالم والأشياء، "فسعدى يوسف" يؤكد رغبته وفتنته بالتحويلات والتعامل مع الأشياء المتحركة فيقول: "لا أتعامل مع اللغة، إننى أتعامل مع الأشياء وفى حركتها الخفية. اللغة ليست شكلاً قائماً بالنسبة لى مادمت أقف ضد الرتابة. هذا الموقف ليس مسألة فيلولوجية.. إنه نابع من محاولتى الدائبة إدراك حركة الأشياء، وبلورة هذه الحركة"<sup>(١٣٠)</sup>.

ما فعله "سعدى يوسف" في قصيدته - فى ظل بنائها الالتفاتى الإيقاعى القائم على السرعة والتحول والمزج بين التفاعيل بهذه الطريقة التى سبقت - يؤكد شرعية البحث عن شكل تجد الذات الجديدة نفسها فيه، فهذا المزج الإيقاعى القائم على الالتفات وانتهاك الصورة الواحدة للبحر الخليلى هو الصورة المبكرة لاستحداث أشكال جديدة من الكتابة الشعرية، تمخضت فيما بعد فى قصيدة النثر التى تمررت على النسق الوزنى إلى التخلي التام عن النظام الخليلى الصلوم إلى استحداث إيقاع خاص، يعتمد على البنى اللغوية وتشكيلها.

وما يدفع الشاعر إلى الالتفات الإيقاعى هو التمزج الداخلى واحتكام النظام اللغوى المتجسد فى الإيقاع الوزنى إلى هذا الاحتدام

الذى لا يؤسس على نظام، لأنه يتحرك صعوداً وهبوطاً، والبنية تتحرك وفق هذا المنظور المتعرج، إنها فى تصور الدراسة لحظة البوح بلاخيانة وبلا فصل بين نواتنا وطرق احتمانها بالتعبير، وإحساسها بالتطهير الحقيقى لا يتم عبر أنساق جاهزة.

ولم تكن هذه الخلية - استخدام المزج التفعلى - نوعاً من العبث أو الخوض أو المجتية الإبداعية إنما نتجت بشكل طبيعى، فهى تجسّد لعلاقة الوعى بالواقع من جهة وعلاقة الوعى بالإبداع من جهة ثانية، وعلاقة الواقع بالإبداع من جهة ثالثة، فحيوية هذا المظهر تبحث عن الحاجة الملحة التى اقتضت ضرورة الواقع المتطور والمتسم بالتركيب والتمازج فى إيقاعته وحركته المستمرة، كما تطلبته الحساسية الفنية الجديدة التى اتسمت بالحيوية الذاتية وعمق الشعور الخاص، وهو ما فرضته أخيراً حتمية الربط والاشتباك الحاصل بين حيوية الذات وضرورات الواقع ضمن إطار درامى، الأمر الذى جعل النص يتخير أوزانه وإيقاعته المختلفة تخيراً نابعاً من صميم تجربته الفنية فى علاقتها المزدوجة بين الذات والواقع<sup>(١٣١)</sup>.

## ٢- الالتفات المقطعى الموز ونثرى:

يعد هذا النمط خطوة أكثر تطوراً فى اتجاه التمرد على النسق الإيقاعى الموحد - كما لاحظنا فى تناولنا السابق - إذ يتم الانحراف/ الالتفات عن مقطع موزون إلى مقطع نثرى خال من أى إيقاع تفعلى سيمترى يلجأ الشاعر إليه لكسر رتابة التدفق المنتظم الذى تمارسه

اللغة فى علاقتها بالداخل الشعورى والنفسى عند المبدع، فإلتفت إلى بنية أكثر حركية وتعقيدا، تخرق النظام كما تلتفت حله أثناء التجلى الكتابى واقتحام العالم، "ويبدو أن عدم الانتظام أو عدم الاستقرار على شكل معين هو إحدى استراتيجيات قصيدة النثر انسجاما مع استراتيجية الحداثة نفسها التى ترفض التشكل عبر إطار فكرة اللحظة"<sup>(١٢٦)</sup>. ومن الأمثلة الدالة على بنية القصيدة عبر الالتفات المقطعى الموز ونثرى قصيدة: "روبرتو" للشاعر سعدى يوسف:

### روبرتو

قيثار مقطوع فى الحانة

كلن يرن، يرن، يرن...

امراة تنتظر. انتبه المارون...

انتبه النارج

وقيثار مقطوع فى الحانة

كلن يرن، يرن، يرن...

وتنتظر امراة فى الحانة.

كانت الحانة غريبة عن حانات "توريه مولينوس"، التى

تبعد قليلا عن مدينة "مالقا"، إنها فى الواقع دكان صغير

نو دكتين طويلتين وأربعة كراسى، دكان تدخله بعد أن

تصعد درجات أربعة من الشارع. احد الكراسى الأربعة لعازف

القيثار.

عبر الكوة تنتصب امراة بملابس سوداء

تعد زجاجات البيرة . واحدة. واحدة.

وتمسد شعرا أبيض.

عبر الكوة تمتد يد معروفة

عبر الكوة تمتد امرأة بملابس سوداء

وأكمل مشقوفة

هذه الليلة. دخلت الحانة الغريبة. كما لو أنني أدخل بيتي.

فهي ضحى أمس. شربت القهوة مع عازف القيثارة في مقهى

المحلة. النسوة المتشحات بالسواد يبعن الخبز

وأوراق البانصيب والدانتيل اليدوي. أي نسوة هؤلاء...

يا روبرتو ؟

- أرامل الحرب الأهلية.

أمي... أمي...

أمي تسأل في الحانة

أمي تسهر في الحانة

قيثار مقطوع في الحانة

كل ليلة... وقبل أن تغضب السيدة عينيها المجتهدين

يدخل فتى مثل روبرتو. نشرب نحن الثلاثة، ثلاث

زجاجات أخيرة، من بيرة النارجات الثلاث، ومن بين

أنامل روبرتو: تدرج الأغنية... هالنة أولا، لكنها

تحمل كل الغضب المختزن في ثلاث لغات.

## قيثار مقطوع في الحانة

كلن يرن، يرن، يرن...

امرأة تنتظر، انتبه المارون...

انتبه النارج

وقيثار في الحانة

كلن يرن، يرن، يرن

يرن، يرن

يرن<sup>(١٣٣)</sup>.

التركيب الإيقاعي لهذه القصيدة يتبنى السرعة والتدفق عبر استخدامه البنية الموزونة مقطعيًا من خلال الاتكاء على تفعيلية بحر المتدارك (فاعلن/٥//٥) المتحول إلى فاعل/٥// فعلن/٥/// وفعلن/٥/٥/ هذا النسق يضيف على النص التلاحق والامتداد البنائي، هذا الشكل الذي اكتسبته قصيدة الشعر الحر مع بقائها في حالة الشعرية يؤكد انفلاتها من قبضة الأفقية إلى التموج.

بدأ الشاعر قصيدته بالمقطع الموزون الذي يعتمد على تناوب (المتدارك) في صورته المتحولة إلى الخبيب:

- قيثار مقطوع في الحانة

٥/ ٥/٥/ ٥/٥/ ٥/٥/ ٥/

الإيقاع في هذا المقطع يتلاءم مع حركة الحدث وما يكتنفه من صوت وحركة وصورة، هذا المقطع اللقطة الذي يحتاج سرعة

فى كشف أبعاده من خلال بنية قصيرة مركزة، تومى ولا تفرط فى  
البوح.

ينتهك النص طبيعة الامتداد النغمى – الذى يحققه الوزن لأن  
الومضة إذا طالت انطفأت – فى المقطع الثانى إلى مستو متعرج،  
يحقق لنفسه خاصية إيقاعية بعيدا عن سلطة النظام:  
- "كانت الحانة غريبة عن حلت" توريه مولينوس"

التى

تبعد قليلا عن مدينة ملقا..

ومن أمثلة الالتفات الموزونثرى الذى شاع مبكرا فى جسد  
النص الحديث قصيدة فدوى طوقان التى استخدمت فيها – وهى  
موزونة على بحر المتدارك/الخبب – التعبير النثرى بجوار الإيقاع  
الوزنى:

"فى صحف القدس اليومية ارمى عيني

اقرا خبرا كالأخبار:

"بيت لحم فوجئ المزارعون فى خربة سكاريا بمجموعة

من الجرافات خرجت من مستعمرة كفار عصيون وشرعت

فى

قلع المزروعات فى أراضى تلك البلدة

اقرا شكوى مرفوعة

لوزير الحرب:



"غبراهيم عطا الله من ميت سكاريا شمال كفار عصيون

قضاء

ببيت لحم. "الموضوع مصادرة اراضى زراعية تخصنى،

أحيطكم علما ..." الخ

ذات الأخبار

لا شيء جديد فى الأخبار

لا شيء مثير" (١٣٤).

خاصية البناء السردى تنقل القارئ إلى مستو مختلف من

حيث المتعة والدهشة، فهي تستلب - فى تصورنا - التوتر الناتج عن

تلاحق الحركة لحظة اقتناص الحديث، وتجعل المبدع فى حالة تأمل

لحركة الأشياء.

وفى المقطع الثالث يلتفت الشاعر إلى الإيقاع التفعيلي ثم

يمارس انتهاكا له، هذا التناوب البنائى إيقاعيا يؤسس لتقابل دلالى بين

المقاطع فعن طريق اختلاف البناء الإيقاعى تتحقق مغايرة الشخصية

المتحولة عن الحالة التى كانت عليها فى المقطع السابق له.

كما أن الالتفات الإيقاعى يكسر التوقع عند القارئ هذا التوقع

الذى ظل يبرز تحت وطأته زمنا طويلا، فشكل الموسيقى

الاعتيادية/النموذجى الذى تربت عليه الذائقة "يتلف من نغمة واحدة

منضبطة، تتردد على امتداد القصيدة بدون تنوع يذكر، وهذا بدوره

يحرم المتلقى من متعة مشاركة الشاعر فى اكتشاف شكله الموسيقى

وايداعه أولا بأول... ولا يترك للقرئ بعد ذلك شيئا ذا بال فيما يتصل  
بالجانب الموسيقي" (١٣٥).

استطاع الشاعر الجديد أن يحقق في نصه معطيات جمالية  
مماثلة لوعيه الذي يرى في الأشياء جماليات تحتاج إلى تفجر وإعادة  
بعث؛ فطور أداءه اللغوي وطور من أنساقه وأشكاله، وبالتالي أصبح  
القرئ أمام كتله معقدة ومتداخلة يؤدي الالتفات الإيقاعي: التفعيلي أو  
النثري دورا مهما في إثرائها.

إذن فالشاعر الجديد "لا يجمد في أوزان محددة تجعل من  
الشعر تطبيقات منهجية، إنه يهبط إلى جذور اللغة، ويفجر طاقاتها  
الكامنة التي لا تنتهي في إيقاعات لا تنتهي" (١٣٦).

## الالتفات عبر اللغات الأجنبية واللهجة العامية

في هذا النمط تُلْتَفَت اللغة إلى مستويات أدانية أخرى مثل استخدام اللغات الأجنبية في النص الشعري- إما في العنوان وإما في المتن - أو اللهجة الدارجة/ العامية وذلك لكسر التوقع عند القارئ عن طريق انتهاك حركة اللغة وجسدها الواحد رغبة في توحيد حركة البوح الإنساني، وكشف حلة التقارب والتداخل بين وسائل الأداء التعبيري، تؤكد التوحد مع الآخر مهما اختلفت الهويات، أو الوعي به والاختلاف معه.

استخدم أمل دنقل في عنوان قصيدته الالتفات عن اللغة العربية التي تشكل نصه إلى اللغة الفرنسية: **Petit Terianor** ثم التفت عنها إلى الفصحى في العنوان نفسه عندما وضع ترجمة له: (المهلى الصغير)، ثم تتوحد الدلالة عبر الالتفات بين العنوان والنص، فلذات تمارس حضورها مع المكان: وربما لجأ الشاعر إلى الالتفات عن النص إلى الفرنسية ليؤكد أن هذه الأماكن تعرف بهذه المسميات ويرتادها من يتكلمون هذه اللغة: الطبقات المفارقة المختلفة:

لم ينكرنا حتى المكان

كيف هنا عنده؟

والأمس هن؟

قد بخلنا...

لم نشر مادة نحونا!

لم يستضئنا المقعدان!!

من النص إلى الخطاب

الالتفات البصرى

الجلسان غريبان

فما بيننا إلا ظلال الشمعدان!

انظرى،

قهوتنا باردة

ويدانا - حولها - ترتعشان

وجهك الغارق فى أصباغه

وجهى الغارق فى سحب الدخان

رسما

(ما ابتسما!)

فى لوحة خاتت الرسم فيها

لمستان!! (١٣٧).

استطاع الالتفات أن يحقق بعدا دلاليا عبر جدلية العنوان والمتن، العنوان وهو ينحاز إلى اللغة الفرنسية يؤكد امتزاج اللغتين وتنافرهما وابتعادهما فى علاقتهما الإنسانية فى أن، حيث تستشعر ذات الشاعر أنها لا تجد نوعا من التلازم والتعايش والامتزاج مع الآخر، الذى يحرك المكان لطبيعته الفرنسية وعالمه المختلف عن عالم الشاعر العربى، حتى إن المكان (Petit Terianot) يذكره ويتنكر له، ويشعر داخله بالاغتراب داخل المكان وداخل نفسه، فلم يستضيفهما المقعدان هو وحبيبته، ويداهما ترتعشان، لقد فقدتا الابتسامة والشعور بالأمن.

كما يستخدم الشاعر السوري شاهر خضرة الالتفات إلى الإنجليزية عبر عنوان القصيدة (Metaphysical Summit) ولم يضع ترجمة له، وفي هذا تتجلى حركة الالتفات بين اللغتين: الانجليزية والعربية، فيتطلب من القارئ أن يقوم بالترجمة واستنتاج الدلالة من خلال جدل العنوان والنص.

فالعنوان "نروة ميتافيزيقية" يمارس حضوره عبر الالتفات من اللغة الإنجليزية إلى العربية في مستهل القصيدة:

إنها النروة . استذكر

ما عاتيت من سفحى إبان الصعود

فكثني أحمل الصخر ولا ينهني الصخر

فلم ترقى وأيد تتشبث

صاعدا بين زفيرى ورجاى

ها وصلت الآن<sup>(١٣٨)</sup>.

استخدام اللغة الأجنبية في نص عربي يقوم بكسر التوقع عند القارئ الذى أصبح منتجا ومشاركا، ولكن على الرغم من اهتمام الدراسة بكشف تجليات الالتفات النصي عبر اللغة الأجنبية في هذا الموقع وما يحدثه من حركية، فلن تساؤلا تطرحه الدراسة هل استخدام اللغة الأجنبية حقق جماليات في ثنايا النص أو العنوان لم تستطع اللغة العربية أن تقوم به!

ويتجلى الالتفات النصي في شعر الحداثة عبر أدوات أدائية لها خصوصية معرفية وتواصلية، تكشف عن ثقافة الشاعر وتوجهه

الأيدولوجي والجمالي، فتستخدم لالتقاط مناخ ما، هذا المناخ له أصواته  
ووسائله التي تكشف عنه وتحتويه مثلما فعل "علاء عبد الهادي" في  
ديوانه "أسفار من نبوءة الموت المخبأ" عندما أدخل على جسد النص  
طقسا له طلسم خاص، أحدث من خلاله جدلا بين بنيتين: بنية النص  
وبنية الطلسم، لتؤكد أن النص الشعري الجديد ليس خطأ أفقيا أحاديا،  
ولكنه يقبل اختبارات الأدوات كافة، ويفتح مجالا للعب الذي ينتج  
دلالة نصية مفتوحة:

تحكى مركبته عن نور بصاحبه

الليلة أرملة

والشهوة تمتشق غموض الخضرة تتلوى

يتني

تملأ صورته المبتسمة!! ربح يده

ترسم صيحته على الأبواب.. الريح

تتعالى الدق ااا ت

يكتمل الطقس

ينفتح رتاج الطلسم

شفافطيس سقاطيم احون

الم؟  
المي؟؟  
المي؟؟  
لالا!

## الميلاد

قِى الم جم هاء أمين  
 يبتدى الميلاد.. زلزلة  
 لها أمة من شعير  
 والى من سحنة القنبلة  
 فانتبهوا

للقام ذاك الذى يتدثر بنبوءته<sup>(١٣٩)</sup>.

لابد للقارئ أن يتوقف مع هذا الطلسم الذى يفارق عادة القراءة ويخالف بنية النص اللغوية التى ألفها واطمنن إليها ، ويحتكم إلى التأويل والتساؤل، إنه طقس تعويذى يكشف عن مخاض لولادة جديدة، يكسر الثابت، ويحطم العقم، ويخلص الواقع عن طريق القادم المنتظر الذى يتدثر بنبوءته، فكلن لابد أن يعدل النص إلى الفصحى عند انتهاء الطلسم بعدما عباه بطقس اللحظة: لحظة المخاض واحتل مكانه فى جسد النص وأخذ شرعية الإقامة فيه بلا نفور أو رفض محققاً دهشة ما مغيرا مسار حركة النص.

وهناك تقنية أخرى للالتفات فى خطاب "علاء عبد الهادى" وهى التفات النص عن نفسه إلى نفسه معكوسا فى بنيته التكوينية عن طريق كتابة الكلمات بالحروف المفردة من اليسار إلى اليمين، رغبة من الشاعر فى أن يترك للقارئ فرصة اللعب مع النص وإعادته من

خلال تركيب الحروف من الجهة المعكوسة وإعادتها إلى هيئتها  
الصحية ليكتمل النص:

هبتكى هرسفشكى نم هب ت ك ه ر س ف ش ك ي ن م

ناتسبلا تتسريميك ابلاف اصفصلا اذا هخبسن بحلا

تجهيلات نسوسلا هملع نيتح

انيف تفاسملا رفسل فقيويراكس سوفنلام يهت

يراكس مهامو

اناشا بترنخلدنف هتينا مط حتفينا لا

برشنوات مبدقلا ريمازملا لكقر حنو

تلا مثلا دح قشعلا بتك<sup>(١٠٠)</sup>.

ثم قام الشاعر بكتابة النص السابق مرة أخرى على هيئته  
الكتابية لتكوينه الاعتيادي مع إدخال بعض التشكيلات الكتابية  
البصرية عن طريق استخدام خط يربط علاقة جديدة بين كلمات في  
النص تؤدي إلى إنتاج دلالي جديد:

الحين سيدخل هذا الصفصف لباكى

مدرسة البستان

حتى تعلمه السوسنة.. البهجة

ويقل سفر المسافة فينا

تهيم النفوس سكارى

وما هم سسكارى

الآن.. يفتح طماتينته.. فننخل نرتب أشياءنا



ونحرق كل المزامير القديمة

ونشرب..

كتاب العشق.. حتى الثمالة<sup>(١١)</sup>.

وأحيانا يلتفت النص إلى مستوى تعبيرى آخر من البناء  
فيلتفت من الفصحى إلى اللهجة العامية فى كيتها الوظيفى أو  
الإبداعى رغبة من اصطلياد حلة شعورية أو معرفية إلى القصيدة،  
تضفى عمقا وثراء وحركية، وتكسر أفق التنامى النصي وأفق التلقي  
فى الآن نفسه فمن صور التفتت النص إلى اللهجة فى كيتها البلاغى  
أو الوظيفى النثرى ما فعله الشاعر مؤمن سمير فى قصيدته: "سقف..  
لاصطياد الملاك" حيث وضع مستطيلات فى جسد النص وقد كتب  
عليه "مولود يوم الخميس حياته طويلة":

رجال التفراف

الذين يبلغون خبر الوفيات

بهدهوء مثل رجال الدين

علقوا بأفظة تقول

**مولود يوم الخميس حياته طويلة**

ومن طول تحديقهم فيها صدقوها بقلوبهم..

إلا أنهم بطبيعة الأحوال كانوا يحملون شينا آخر

شكلا خلفا اتفقوا ان يظهروه يوم أن يموتوا<sup>(١٢)</sup>.

وهذا النوع من الالتفات النصي يكشف علاقة ما بين

المستوى الاجتماعى والمعرفى الثقافى والمستوى التعبيرى من ناحية

أخرى فلكل مقام مقال يمارس النص في هذه الحالة تساؤلا بنائيا  
 ووجوديا حيا يتحرك كما تتحرك الحياة بكل معطياتها.  
 كما يساعد المستطيل الموجود خارج التعبير على حدوث  
 الالتفات عبر القراءة البصرية.

أما اللهجة العامية في مستواها الإبداعي فتخترق جسد النص  
 الفصيح لتضيف إليه جمالية أخرى، وتكسر استقامته، ويلتقط عبرها  
 الشاعر حالة ينسى في ظلها الإتكاء على اللغة لما في ذلك من ترجمة  
 ربما تنجح العامية في الالتقاط السريع لهذه الحالة، إنها لحظة استجابة  
 جمالية خاصة وإيمان بأن النص الجديد له حركة سريعة قادرة على  
 مناوشة كل الأشياء والتراشق مع كل الأدوات الأدائية والفنون  
 التعبيرية الأخرى:

اخفضوا سلاكم قليلا

كي انزف دمعى على مهل

ولى تساؤل:

ماذا تريدون من طائر

أهدى جناحيه للريح

وخبأ ريشة

كي يكتب قصته على هذا النحو؟

"النهار بداية ليل ما بينتهيش

والشمس كلمة ربنا للأرض:

كوني مضلّمة مرات  
ومرة واحدة منورة)  
أنا سوسن يستكن على نهر خمر  
يغزل أثباجه بآباريق  
منقوشة فوق جدرانها  
خيل جامع...  
بيت يتلى من قاع النشيج  
وحتى سدة قد قيل له الجنة  
ليس في النار غير انطفاء جبينى  
وجميرة تطرح لذة الساتلين  
- كوثر عذب لذة للشاربين  
غرفة قابضت جدرانها بالفضاء  
جيش من النمل  
خطط لاحتلال فمى  
كيف امسك شهقة عاشق  
إذا غنى ليطرب، فاضطرب:  
"نزلت ع خده دمة  
وجناحاته متكبة"  
كأت شوارع مدفونة  
في ضحكته، ذباب تغفل  
جبهته الريح

من النص إلى الخطاب

الالتفات البصري

قطار يسير على شفتيه،

"واتهدى بالأرض

وقل....."

عبثاً كان يستعجل النشوة

في الدخان المعبأ من لحاء الأرض

التراشق بين الفصحى والعامية في النص الشعري خصوصاً  
شعر العامية يطرح أبعاداً جمالية متنوعة، إذ يلتفت النص القائم على  
العلاقات البلاغية وربما تكون بلاغة الموقف لا بلاغة العلاقات  
الإسنادية المألوفة، وفي ذلك تختلف الطاقة الشعورية والنفسية  
المصاحبة بل الموجهة للتعبير إذا قلنا إن الإبداع استجابة للداخل  
يقوده الوعي الجمالي في اتجاهات متحركة ومتعددة.

لقد أسهمت هذه الخاصية في تخليص النص من نسق أحادي  
واحد إلى نسق متشعب متشظي أحياناً وأحياناً متماسك يعتمد على  
الجدل البنائي.

## الالتفات المشهدى عبر الارتداد

استعانت القصيدة الحديثة - للتعبير عن رؤيتها المركبة -  
بوسائل فنية أخرى من خارج الأدوات الشعرية التى ألفها المتلقى،  
فاستعانت - من خلال إيمانها بوحدة الفنون بوصفها تعبيراً عن  
الإنسان المألوم وحالاته المتغيرة بوسائل فنية من الفنون الأخرى  
كالرواية والقصة والمسرح والسينما والرسم وغيرها.

وقد لجأ الشاعر إلى هذا التكنيك "نتيجة لطبيعة الرؤية  
الشعرية فى القصيدة الحديثة من ناحية ولتنوع الأدوات الفنية التى  
يستخدمها الشاعر فى تجسيد هذه الرؤية وطريقة استخدامه لها من  
ناحية ثانية، ولميل القصيدة الحديثة إلى أن تكون كياناً منفرداً خاصاً  
من ناحية أخيرة" (١٤٣).

كان البحث عن أدوات جديدة أمراً طبيعياً اقتضته طبيعة  
الرؤية الجديدة المركبة التى يمتزج فيها النفسى والشعورى والفكرى  
ويتفاعل، بل إن هذه العناصر أخذت طابع الجدل والحوار والصراع  
مكونة ما يعرف بالخطاب المركب الذى يتطلب طريقة جديدة فى  
فض مغاليقه وطريقة التعامل معه، من بين هذه العناصر الفنية التى  
استعانت بها القصيدة الحديثة "الارتداد الزمنى أو المشهدى، وهذه  
التقنية لم يألّفها الشعر العربى، لأنها ارتبطت بالسرد حيث تعنى:  
"قطع التسلسل الزمنى للأحداث والعودة إلى اللحظة الحاضرة إلى  
بعض الأحداث التى وقعت فى الماضى" (١٤٤) أو إلى المشاهد  
المتناثرة، وذلك من أجل الإضاءة أو تأزيم الموقف، هذا التحول فى

سيلق البنية النصية عبر هذه الآلية يحدث التفاتاً نصياً وفيه يتم كسر التراتب الزمني والرويوى من خلال استدعاء أفق معرفى آخر بقصد إضاءة المعنى وإلقاء "الزوم" عليه من أجل إحداث المفارقة الدلالية، فيستخدم الالتفات حيث يكسر النسق لا من أجل إصابته بالعطب، بل بقصد "الجبر" فعندما يلتفت النص إلى صوت خارج التسلسل فبّه يستدعى موقفا لا يكسره ولا يقطعه بقدر ما يضيف وينمى الموقف المقطوع، يقوم بدور التآزم والتعاطف الشديد والتلاحم النفسى. لم يكن النص لي طرح هذا الاشتباك وهو على حال الحركة الأفقية الممتدة التى تنشأ فى ظل بناء غنائى أحادى، فالالتفات فى هذا السياق يقوم بعملية تعميق درامية الموقف، وتلبس أزمنته وتصاعد الحالة، كما فى قصيدة "أمل دنقل" سفر الخروج" الإصحاح الثانى:

لَقَتِ السَّاعَةَ الْمَتْعَةَ

رَفَعَتْ أُمُّهُ الطَّيْبَةَ

عَيْنَهَا..

(دَفَعَتْهُ كَعُوبِ الْبَنَاقِ فِي الْمَرْكَبَةِ!)

... ..

لَقَتِ السَّاعَةَ الْمَتْعَةَ.

نَهَضَتْ، نَسَقَتْ مَكْتَبَهُ..

(صَفَعَتْهُ يَدَ..)

- أَدَخَلَتْهُ يَدَ اللَّهِ فِي التَّجْرِيبَةِ -

لَقَّت الساعة المتعبة.

جلست أمه، رتقت جوربه..

(وخزته عيون المحقق..)

حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة!

... ..

لَقَّت الساعة المتعبة.

لَقَّت الساعة المتعبة<sup>(١٥)</sup>.

البناء النصي لهذه القصيدة يفرق النمط التوقعي، الذى يعتمد على التواصل الامتدادى عبر سير الأحداث وفق ما تقتضيه لزوميات التماسك، لكن الشاعر الذى يضيف على الحياة شعريته الخاصة، الشاعر الجديد شاعر مركب على المستوى الشعورى والنفسي والفكرى المتأزم على مستوى الرؤية يعمد إلى كسر البناء البسيط السهل ويكون لجوءه إلى "مثل هذا البناء المركب المعقد واستخدامه لمثل هذه الأدوات، والتقنيات الغريبة ليس نوعا من الحذقة الفنية وإنما هو استجابة طبيعية لضرورة التعبير عن الرؤية الشعرية الحديثة التى لم تعد خيطا شعوريا بسيطا وواضحا، وإنما أصبحت نسيجاً شعوريا متشابك الخيوط"<sup>(١٦)</sup>.

ينبنى النص عبر سياقات متعرجة ومتلاطمة تخلقها الأحداث: أحداث المظاهرات التى قلم بها طلاب جامعة القاهرة، يتبدى الحدث من خلال الأيقونة: (لَقَّت الساعة المتعبة) إشارة إلى ساعة جامعة القاهرة التى تؤدى دور التماسك البنائى من خلال التكرار كما أنها

تقوم بدور البطل غير أن الإبداع يستدعى التركيز على الأحداث المتعلقة به فيتعلق النص مع الحالة (بانوراما المشهد)، فيلتفت المشاهد إلى أم أحد الطلاب المتظاهرين الذين اعتقلتهم الشرطة من الميدان وهي ترفع عينها: (رفعت أمه الطيبة عينها)، فيلتفت إلى ساحة الحدث من جديد ليعرض صورة الابن وهو تنفعه بناق الشرطة في سيارة الاعتقال: (دفعته كعوب البناق في المركبة)، ثم يلتفت سريعا لمشهد الأم وهي تنهض وتنسق مكتب ابنها، (نهضت نسقت مكتبه) وتستمر ثنائية الالتفات عبر مشهد الابن ومشهد الأم حتى اكتمال النص وقد تداخلت خيوط التوتر عبر هذه الالتفات المستمرة مشحونة بطاقة عالية من الحزن والتوتر والخوف.

وإذا كن الالتفات عبر الارتداد يحقق جدلا بنائيا ففي الوقت نفسه يحقق جدلا نفسيا عن طريق تنوير القارئ بمشهد آخر يلتحم بالمشهد الأول أو الأساس الذي يعتمد على التواصل الزمني، فيكسر الالتفات التصاعد الزمني ويلفت القارئ إلى زمن آخر ربما يتقاطع أو يتوازي أو يتداخل مع زمن النص.

أوغل شعراء الحداثة في تفتيت الترابط وكسر الانسجام القائم على عوامل لغوية ونحوية مستقرة، وأصبحت بنية النص بنية متشظية خاضعة للتكوين النفسى والشعورى المتأزم، المتوتر، المتشظى، ومن هنا يصبح للنص صيغة إنساقية كما يرى بارت، ويؤكد "أن لذة النص هي تلك اللحظة التي يتبع فيها جسد أفكاره الخاصة، ذلك لأن أفكار جسد ليست أفكارى" (٧، ١).



ومن أمثلة الالتفات المشهدى قصيدة (خذ مفتاح الجسد من الشرفة) لـ (وسام الدويك)

وحده.. يرسم الليل كهفا

على جبل من زجاج،

وحده... يبرزغ الفجر من...

(هل الوقت روح بلا كتن؟)

وحده يحفر النهر مجراه

هل يقسم القوس بالسهم والسهم بالطير والطير بالآفق

والآفق بالسحب والسحب بالعشب والعشب بالنار والنار

بالماء ؟

أم أية تقدم الروح؟ تتشكل - فى حافة النهر - طفلا؟

يخل التاريخ صومعة الغلال، متلبطا ذراع حبيبتي

بعد أن نفض عباءته فى وجهي

(لم يمنعه الزحام من اقتراف جريمته)

خلص رنتيك من الماء/زحام/خذ مفتاح الجسد

من الشرفة، / يذهب فى نخاع/كن لى /سريالية

ألفاظي ليست تعجب ماكينة طحن القمح/يطل من الشباك

حصان مشقوق الرأس.

هل أتاك حديث الجبال

التي طارت ظلها؟

والغزالات ياببن أن يعترفن بحق الصخور

أم الحق أن يقسم الماء بالنار والنار بالصشب والعشب

بالسحب والسحب بالآفق والآفق بالطير والطير بالريش؟

(لا يقسم السهم والقوس)

العاشقون لا يحترمون صمت المعزين فى الشاعر المطفأ

(إلا من ضوء سيجارتى، والشحاذ نو الوجه الرث – يفتح

خطى لهذه الليلة.

(هل كن ربع الجنه مبهما إلى الحد الذى أوشك معه على

رفضه؟)

هل أتك حديث الجبال التي طارت ظلها؟

والغزالات ياببن أن يعترفن بحق الصخور؟

إنن – وحده يصرخ الآن عند ينباع

"يا بشوش الحقيقة

يا طائرا ينتقى من نخاعى بذور القرنفل،

ينثر فوق السجاجيد حبات روح

تشكلها أهه الله"

(والوقت قبل هبوب العواصف)

للييلة واحدة تتوقف الحناطير، فيوشك الحوذيون أن يفتكوا

بى

على الرصيف طفلة بضفيرتين  
على الرصيف المقابل دمية  
هل أدركت السيارات الآن لماذا تلمع قطرات مالحة فوق  
المريلة؟

طير خرافى يشد ويردى  
مثل بطريق يثور على الجليد  
بسور الموت البدانى الوليد  
خريطة دمه  
واربع شاحنات.. قد يفتشن الرياح -

يعبثن فى  
خطو ونيد  
الأصابع - على مسند الكرسي - متشابهة  
/ هل صدمته راحة السودانى المحمص  
فى شارع الجامعة  
مساء؟

والكرسى ما زال مبتلا بالأصابع.. والغرابة.  
قلبان لك؟ ما أجملك!  
وجهان لك؟ ما أجهلك!  
روحان لك؟ أم للملك؟  
أيها الفجرى الوحيد بلا أبنوس، بلا غابة يمرح الليل فيها

الالتفات البصرى من النص إلى الخطاب

وهذا الزمان المجفف.. كيف يقيم على حافة النهر؟

ابحثى إذن عن قطة تلتق البلاط دون أن تشعر بالعطش  
إلى هذه الجملة الواحدة

تقف العنيدة

لم يمد يده

، لن يمد يده

هنا ... والسكون علامة وقف، وليست نهاية

ملحوظة جانبية:

"لم ينكر تقرير الإسعاف أنه كان يقف فى ميدان رمسيس،

لابسا بيجامته المخططة، صارخا فى وجوه المارة:

رمث بت تا ماعت

ناس سماء أرض حق إلخ إلخ..."

فهل أعود مبكرا الليلة لأتني لم أحرز هدفى

فلم عاتق فتاة ما فى ممر مظلم ضيق؟! " (١٤٨).

لا يعتمد النص فى بنيته على حركة الزمن أو علاقات

مترابطة بل إن الالتفات المشهدى يشكل عالمه بعيدا عن التواصل

الأمامى مستجيبا للزخم الإنسانى الذى تمارسه الذات مع عالمها:

الزمن: يرسم الليل كهفا / يبزغ الفجر / هل الوقت / دخل التاريخ /

يقحم خطى لهذه الليلة.. / والوقت قبل هبوب العواصف.. / الليلة واحدة

تتوقف الخيطة / يمرح الليل / وهذا الزمن المجفف / عود مبكرا الليلة

المكان: جبل من زجاج/ يحفر النهر مجراه/ الأفق حافة  
 النهر/ صومعة الغلال، الشرفة/ الشباك/ حديث الجبل/ الصخور/  
 الشارع/ المطفا/ حديث الجبال/ الينابيع/ الرصيف/ شارع الجامعة/  
 حافة النهر/ ميدان رمسيس/ ممر مظلم خفيف/ سماء/ أرض.

الأشياء: كفها/ زجاج/ كائن/ القوس / السهم / الطير / السحب/  
 العشب/ النار/ الماء/ الروح/ طفلا/ عباءته / رؤيتك/ مفتاح الجسد/  
 الفاظي/ مكينة طحن القمح/ الريش/ سيجارتي/ الغزالات/ طائرا/  
 السجاجيد/ العواصف/ السيارات/ الكرسي/ قطعة تعلق البلاط/  
 الأسقف/ بيجامته المخططة.

تمارس الرؤية نورا حركيا نشيطا مستندة إلى براءة اللغة  
 وتخلصها من علاقات جاهزة أو متدفقة، فهي رؤى متداخلة، متشابهة  
 كثيرة الحركة سريعة التحول، لا تسير على نمط معروف سلفا تفتح  
 أفقا جديدة، لتلتقط شاهدا لحظة تجلية، ثم تلتفت إلى آخر يحتك بها  
 وتحتك به، فتتكسر الروابط الطبيعية، وتتشأ روابط أنية قائمة على  
 التحولات النفسية والإنسانية والدلالية مع الاحتفاظ في كثير من حركة  
 البناء بالروابط التي تقرر التماسك كالتكرار، والتناص الذي يغزل  
 البنية الكلية للقصيدة.

هذا الزخم الذي ترى فيه الذات علاقات خلصة يقود المبدع  
 الجديد إلى تبني أشكال وأنماط تعبيرية تقوم على الانحراف والانتهاك  
 لسلطة النظام التعبيري، فكل انفعال وتوتر يقود إلى اللجوء إلى صيغة  
 جمالية مماثلة "فالقول الشعري شكل تواصل، ويرجع ذلك إلى

خصائص البنيوية والتركيبية، وإلى الوظائف التى يقوم بها داخل مجتمع، وللاقلويل الشعرية القدرة على التنقل فى الزمان والمكان<sup>(١١٩)</sup>.

هذه الصيغة البنائية المتشظية التى يحققها الالتفات المشهدى الارتدادى فى شعر الحداثة تمثل الذات ، ومن هنا يحتفل التماسك النصى فى الإبداع إذا أراد المبدع أن ينقل حالة موازية أو مماثلة لحالة عدم التماسك البنائى على المستوى اللغوى الذى تشكل الكلمات والجمل والسياقات من خلال علاقاتها تكسر طبيعة التلقى للخطاب الشعرى فتسمه بالغموض، لأننا فصلناه عن تاريخ تلقيه والنص كما يؤكد يلويس "أخرى أن يفهم فى ضرورته من أن يفهم بوصفه كينونة ثابتة".

### الهوامش:

- (1) سورة يونس: الآية: ٧٨.
- (2) ابن منظور: لسان العرب، مادة "لفت"، المجلد الثاني، بيروت: دار صائر، ط٦، ١٩٩٧.
- (3) ابن منظور: لسان العرب، مادة "لفت"، والفيروز أبلدى: القاموس المحيط، مادة لفت، ط: القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠.
- (4) د. أحمد حجازي: الالتفات رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، بحث مرجعي، ص: ٣.
- (5) سورة يونس: الآية: ٢٢.
- (6) د. شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، القاهرة: دار المعارف ١٩٦٥م، ط٢، ص: ٣٠.
- (7) إدريس الناقوري: المصطلح النقدي في نقد الشعر، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، د.ت، ص: ٤٥٠.
- (8) هكذا وردت الرواية في كتب البلاغيين: انظر: أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق د. مفيد قميحة، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١٩٨٤، ٢م، ص: ٤٣٨.
- وانظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة: تحقيق محيى الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل ١٩٧٢م، ج٢، ص: ٣٧-٣٨.
- (9) ابن المعتز: البديع، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت: دار الجيل ١٩٩٠م، ط١، ص: ١٥٢.
- (10) لسان العرب: مادة "خطب".
- (11) السابق: مادة "خبر".

- (12) قدامة بن جعفر: نقد الشعر: تحقيق كمال مصطفى، القاهرة: مكتبة الخانجي ١٩٨٧م، ص: ١٤٦.
- (13) د. بدوى طبقة: معجم البلاغة العربية، المجلد الثاني طرابلس: منشورات طرابلس، د.ت: ص: ٨٠٨.
- (14) انظر: د. شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، ص: ٨٩.
- (15) إدريس الناقورى: المصطلح النقدي في نقد الشعر، ص: ٤٥١.
- (16) د. حفني محمد شرف: الصور البديعية بين النظرية والتطبيق، القاهرة: مكتبة الشلب ١٩٦٦م، ط ١، ص: ١١٨.
- (17) أبو هلال العسكري: الصنائع: ص: ٤٣٨.
- (18) السابق: ص: ٤٣٩.
- (19) راجع: الحصري: زهر الآداب، ت: على محمد البجاوى، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية ١٩٥٣م، ص: ٧٩.
- (20) صبور عبد النور: المعجم الأدبي، بيروت: دار العلم للملايين ١٩٧٩م، ص: ١٨.
- (21) انظر المختار من كتب "الصنائع في الكتابة والشعر، لأبى هلال العسكري، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ت: ص: ١٩٦.
- (22) ابن رشيق القيرواني: العمد، ص: ٣٥.
- (23) ابن الأثير: المثل السائر، ج ٢، بيروت: المكتبة العصرية ١٩٩٥م، ص ٣.
- (24) محمد التنوخى: الأقصى القريب في علم البيان، القاهرة: مطبعة السعادة ١٣٢٧هـ ص: ٤٥-٤٦.



- (25) السابق، ص: ٤٥-٤٦.
- (26) نجم الدين ابن الأثير: المثل السائر، ص: ١١٨.
- (27) د. عبد الحكيم راضى: نظرية اللغة في النقد العربي، القاهرة: مكتبة الخانجي ١٩٨٠م، ص: ٢٤٣.
- (28) د. عز الدين إسماعيل: جماليات الالتفات، ص: ٨٨٢.
- (29) السابق، ص: ٩٠٥.
- (30) السابق.
- (31) د. عبد الحكيم راضى: نظرية اللغة في النقد العربي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣، ص ٣م، ص: ١٩٣.
- (32) د. محمد عبد المطلب البلاغة والأسلوبية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م، ص: ١٩٨، ٢١٤.
- (33) د. عز الدين إسماعيل: جماليات الالتفات، ٩٠٥.
- (34) السابق، ص: ٩٠٤.
- (35) بيرجيرو: الأسلوبية، ترجمة: منذر عيسى، دمشق: مركز الإنماء الحضاري ١٩٩٤م، ص: ٣٣.
- (36) أمين الخولى: مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير، القاهرة: دار المعرفة ١٩٦١م، ط ١، ص: ١٦٦.
- (37) د. محمد نجيب التلاوى: القصيدة التشكيلية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨، ص: ٣٣.
- (38) السابق.
- (39) والتر ج. اونج: الشفاهية والكتابية، ترجمة د. حسن البنا عز الدين، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، عالم المعرفة (١٨٢) فبراير ١٩٩٤ ص: ٩٤.

- (40) انظر السابق.
- (41) جيمز مونرو: النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ت: د. فصل بن عملر العمارى، الرياض: دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام ١٩٨٧م، ص: ١٥.
- (42) السابق ص: ٩٠.
- (43) ابن رشيق: العمدة، ج ١، ص: ١٢١.
- (44) السابق.
- (45) د. محمد نجيب التلاوى: القصيدة التشكيلية، ص: ٣٥.
- (46) عبد السلام بن عبد العالي: ثقافة الأذن وثقافة العين، بيروت: الدار البيضاء ١٩٨٥: ص ٨.
- (47) د. محمد العبد: اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٩٠، ص: ٦٥-٦٦.
- (48) د. محمد نجيب التلاوى: القصيدة التشكيلية، ص: ٣٧.
- (49) أونج: رج. أونج: الشفاهية والكتابية، ص: ٥٥.
- (50) د. محمد نجيب التلاوى: القصيدة التشكيلية، ص: ٣٧.
- (51) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، ج ٣، ص ٧٠.
- (52) أدونيس: زمن الشعر، بيروت، دار العودة، دت، ص ١٦٧.
- (53) السابق.
- (54) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، الأعمال الكاملة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ ص ١٧-٢٨.
- (55) أدونيس زمن الشعر، ص ٣٩-٤٠.

- (56) ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ت: فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر والتوزيع ٢٠٠١م، ص: ٤٧.
- (57) جوليا كريستيفا: علم النص، ت: فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر ١٩٩١م، ص: ٢١.
- (58) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، بيروت المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩م، ص: ٣٢.
- (59) محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، القاهرة: ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠١م.
- (٦٠) المرجع السابق.
- (61) الدكتور محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية ص ١٦٠.
- (62) رولان بارت: لغة النص، ص: ٤٤-٤٥.
- (63) انظر: د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة للثقافة والفنون والآداب العدد ١٦٤، أغسطس ١٩٩٢م، ص: ٩٨-٩٩.
- (64) محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، بيروت: المركز الثقافي العربي ١٩٩١ ص: ١٣.
- (65) السابق.
- (66) ج.ب براون وج. بول: تحليل الخطاب، المملكة العربية السعودية: النشر الملك سعود ١٩٩٧م، ص ٢٢٨.
- (67) جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار ص: ١١.
- (68) انظر السابق: ص: ١٤.
- (69) د. محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، ص: ٣٧.

- (70) د. صلاح فضل: بلاغة الخطب وعلم النص، ص: ٢٣٣.
- (71) د. سعيد بحيرى: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، القاهرة: لوانجمان.
- (72) رولان بارت: لغة النص، ص: ٣٩.
- (73) د. صلاح فضل: بلاغة الخطب وعلم النص، ص: ٢٣١.
- (74) د. سعيد بحيرى: علم لغة النص، ص: ١٧٨.
- (75) د. عبد الله الغزالي: الخطبة والتكفير - من النبوية إلى التشرقية، القاهرة للكتاب ١٩٩٨ م، ص: ٨٣.
- (76) د. محمد العبد : اللغة والإبداع الأدبي، ص: ٣٨.
- (77) د. عبد الله الغزالي: الخطبة والتفكير، ص: ٨١.
- (78) أفاق التناسية، المفهوم أو المنظور، ترجمة د. محمد خير البقاعي، القاهرة الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص: ٣٩.
- (79) روبرت هولب: نظرية التلقى، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي بجدة.
- (80) المرجع السابق.
- (81) جوليا كريستيفا : علم النص ص ٤٥.
- (82) السابق، ص: ٤٦.
- (83) السابق، ص: ٣١.
- (84) النص مأخوذ عن الترجمة العربية لمقال هانس المنشور في مجلة : "الحياة الثقافية" تونس: العدد ٥٠، ١٩٨٠.
- (85) مارك انجينو: مفهوم التناص في الخطب النقدي والجديد، ت: أحمد المديني، بغداد: الشئون الثقافية العراقية، ١٩٨٧ م، ص: ١١٣.

- (86) د. محمد فكرى الجزار: لسانيت الاختلاف، ص: ٣٠٩.
- (87) السابق، ص: ٣١٠.
- (88) حسن طلب: أزل النار في أبد النور، القاهرة: النديم للصحافة والنشر ١٩٨٨، ٦٧.
- (89) سورة القارعة: الآية: ٥.
- (90) سورة الناس: الآيات: ١-٤.
- (91) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، ج ٣، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر ١٩٨٥م، ص: ٥٥.
- (92) السابق، ص: ٨٠.
- (93) د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص: ٢٥٩.
- (94) عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب، القاهرة: دار سعاد الصباح ١٩٩٣م، ص: ٣٢٧.
- (95) د. محمد فكرى الجزار: لسانيت الاختلاف، ص: ٣٢٧.
- (96) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١م، ص: ٦٠٧-٦١٢.
- (97) محمد فكرى الجزار: لسانيت الاختلاف، ص: ٣٤٦.
- (98) وليد منير: قصائد للبعيد البعيد، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م، ص: ٤١-٤٢.
- (99) فاطمة قنديل: التناسل في شعر السبعينات، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، مارس ١٩٩٩م، ص: ٢٨٣.
- (100) رلان بلرت: لذة النص، ص: ٩.

- (101) سعدى يوسف: الأعمال الشعرية، ط ٢، بيروت: دار الفارابي ١٩٧٩م، ص: ٥٣-٥٤.
- (102) محمد عفيفي مطر: أنت واحدها وهى أعضاؤك انتشرت، بغداد: الشؤون الثقافية العامة وزارة الإعلام ١٩٨٦م، ص: ١١٠.
- (103) سورة يوسف: الآية: ٨٤.
- (104) سورة الكهف: الآية: ٢٨.
- (105) سورة الحجر: الآية: ٩٤.
- (106) فاطمة قنديل: التناص في شعر السبعينيات، ص: ٢٨٥.
- (107) شكرى الطوانسى: مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبو سنة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م، ص ١٤٣.
- (108) أونيس: الأعمال الشعرية الكاملة؟، ج ١ ديوان أغاني مهيار لدمشقى وقصائد أخرى، بيروت: دار المدى للثقافة والنشر ١٩٩٥م، ص: ٣٣٣.
- (109) تيرى ايجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، ت: أحمد حسن، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩١م، ص: ١٤٣.
- (110) وليم راى: المعنى الأدبي من الظاهريته إلى التفكيكية: ت. يونيل يوسف عزيز، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ط ١، ١٩٨٧م، ص: ٧٨.
- (111) د. عبد الرحمن محمد القعود: الإيهام في شعر الحداثة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة، مارس ٢٠٠٢م، ص: ١٤١.

- (112) محمود درويش : ديوان محمود درويش، بيروت: دار العودة ١٩٩٤م، ص: ٨.
- (113) السابق، ص: ١٠.
- (114) السابق، ص: ٢٠.
- (115) السابق، ص: ٢٠-٢١.
- (116) السابق، ص: ٣٥.
- (117) السابق، ص: ٣٧.
- (118) السابق، ص: ٣٩.
- (119) السابق، ص: ٤٠.
- (120) د. محمد فكرى الجزار: لسانيت الاختلاف، ص: ٢٤٧.
- (121) لطفى اليوسفى: في بنية الشعر العربي المعاصر. تونس: سراس للنشر ١٩٨٥م، ص: ٣٤.
- (122) د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة: ١٣١.
- (123) د. محمد فكرى الجزار: لسانيت الاختلاف، ص: ٥٥.
- (124) عادل عزت: ثلاث قصائد، إيداع العدد ١٢، السنة الخامسة، ديسمبر ١٩٨٧م، ص: ٣٥-٤٦.
- (125) السابق.
- (126) السابق.
- (127) د. محمد فكرى الجزار: لسانيت الاختلاف، ص: ٦٢.
- (128) عبد الحكم العلامى: لا وقت يبقى، القاهرة: دار نجد، إصدارات بداية القرن ١٩٩٨م، ص: ٥٣-٥٤.
- (129) سعدى يوسف: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٣٥٩-٣٦٠.

- (130) سعدى يوسف: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٣٣.
- (131) علوى الهاشمى: موسيقى الإطار: البنية والخروج، مجلة كلمات التجريبية، العدد التاسع ١٩٨٨م، ص: ١٣٢.
- (132) د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص: ١٥٥.
- (133) سعدى يوسف: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٥٧-٥٩.
- (134) فدوى طوفان: على قمة الدنيا وحيداً، بيروت: ١٩٨٣، ص ٢١.
- (135) د. على عشرينى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة: مكتبة ١٩٩٣، ص ١٨٧-١٨٨.
- (136) أدونيس: من الشعر، بيروت: دار العودة، د.ت، ص ١٦٤.
- (137) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٩٩-١٠٠.
- (138) شاهر خضرة: مائيل في وحمة الكنعاني، القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٧م، ص: ١٠٢.
- (139) علاء عبد الهادي: أسفار من نبوءة الموت المخبأ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م، ص: ١٥-١٧.
- (140) علاء عبد الهادي: أسفار من نبوءة الموت المخبأ، ص: ٩٣.
- (141) السابق، ص: ٩٤.
- (142) مؤمن سمير: بهجة الاحتضار، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣م، ص: ١٥٣.
- (143) على عشرينى زايد: في بناء القصيدة الحديثة، ص: ٢٥-٢٦.
- (144) الساق، ص: ٣٤-٣٥.
- (145) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٢٧٥-٢٧٦.



- 
- (146) على عثرى زايد: في بناء القصيدة الحديثة، ص: ٢٦.
- (147) رولان بارت: لغة النص، ص: ٤٣.
- (148) وسام الدويك: يرجع العاديون مكبلين باليأسمين، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ابداعت ١٩٩٩، ٧٨م، ص: ٤٢-٣٧.
- (149) د. حسين فخري: الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب، دمشق: اتحاد الكتاب العربي ٢٠٠١م، ص: ١٨١.



# الالتفات البصري وشعرية النص

من النص إلى الخطاب

الالتفات البصري

فرضت الشفاهية شكلا مكثيا ثابتا على الشعر العربى التقليدى من خلال تبنى نظام قار يقوم على نظام الشطرين المتساويين فى البنية التفعيلية، هذه البنية التى حافظت على هذا النمط زمنا طويلا أسهمت فى وجوده على هذا النمط الممتد عبر آلية القراءة الشفاهية. وعلى الرغم من محاولات الخروج على هذا النمط المألوف لشكل القصيدة - من خلال التمرد على أنساقها الإيقاعية : القافية وعدد التفاعيل كما فعل الأندلسيون فى الموشحات - فإن الانتماء إلى الشكل النموذجى التقليدى ظل قويا، يلتفت إلى المكان بوصفه شكلا دالا ينبغى النظر فيه حتى تحقق القصيدة جماليات جديدة، حيث استطاعت تجربة الشعر الجديد- عبر وعيها الإبداعى - أن تلتفت عن ثوبها القديم المثل/ النموذج، إلى مكان خاص تمارس فيه شبقها ولذة وجودها فأصبحت الورقة البيضاء جسدا بكرا يفتق الشاعر أربطته، يشكل فوقها عالمه المزبحم، ويرتب عليها أشياءه، ويشعل بين كفيها نار توجسه وقلقه وشكه ويقينه وحلمه، فيترك للكلمات أن تتبوا مكثها كما تشير عليها تموجاته الشعورية والنفسية.

لقد اختلفت صورة الحيز/المكان وانتقلت من الاستقرار كما فى الشعر العربى التقليدى إلى الحركة فى الشعر الجديد الراغب فى البحث عما يحتويه ويحققه، وفى هذا الصدد يؤكد محمد بنيس أن: "بنية المكان يشوبها قلق دائم تحدوه رغبة فى تحطيم التقاليد البصرية التى اعتادها القارئ، فجطت عينيه مركزتين على بنية مكثية تمنحهما الاطمئنان، وتدعم توازنه الداخلى الواهى، أما الشاعر

المعاصر فإنه يمتد بهذا التركيب اللامتناهى إلى دواخل القارئ ليحدث خلخلة، ويدفع بهذا الاطمئنان نحو الشك والدخول فى متاهة القلق" (١).

ومما ساعد على استقرار الشكل الكتلى للقصيدة العمودية هو إحساس الشاعر العربى القديم بأنه "كان يخلق نصه الشعرى من رحم الحياة فى أبسط ممارساتها، وكانت الخصيصة الشفوية الإبداعية للقصيدة الشعرية الجاهلية تتوافق مع قدرات المتلقى حيث تمثلت البنى الشعرية مع البنية الذهنية لفئات المجتمع الجاهلى" (٢).

أسهمت الكتابية فى البحث عن خصوصيات مكانية فى كتابة القصيدة الحديثة، خصوصا فى ظل دخول الطباعة وتطور تقنياتها وتغير ألياتها- فاتجه الشعراء إلى استغلال طاقات الطباعة، وما ينتج عنها من أشكال متغيرة ومتنوعة تسهم فى خلق دلالة ما عبر اعتمادها على الشفرة/الأيقونة، مما يجعل الشكل الشعرى يتسم بالثراء والعمق، ومن هنا يتضح أن "تنظيم الشكل الكتلى للشعر يعتبر من أهم تجليات هذه الخاصية من خواص النص الشعرى، ذلك أن تنظيم الكتابة الشعرية يتيح إمكانية رصد عدد من قوانين العلاقة بين البنية الشعرية والبنية اللغوية العامة" (٣).

اختلف شعراء الحداثة فى نظرتهم وممارستهم للشكل الكتلى/ تشكيل الحيز المكانى عن الشعراء المغرمين بالشكل خصوصا شعراء العصرين: المملوكى والعثمانى، حيث كان هؤلاء الشعراء يحتفلون بالشكل لذاته بوصفه غاية بعيدا عن المضمون أو

استثمره لصالح المضمون/الدلالة، بل إنهم غرقوا في بحر التنميق والزخرفة، واحتشدت كتاباتهم بالفسيفساء والأرابيسك، فبقيت شكلا محنطا، لكن شعراء الحداثة أيقنوا أنه يستحيل الفصل بين الشكل والمضمون، فالشكل دال على مضمون ما، فاخضعوه للتدفق الشعوري وحركته وتموجاته، الذي يوجه الكلمة على الصفحة أو يوجه اتجاه الخط وهويته وحجمه أو الشكل فيستجيب الشاعر دون اعتراض، لأن الشعر حالة من غياب والارتقاء بعيدا عن المنطق والعقل. ومن هنا يسعى جاهدا باستمرار لانتهاك المكان المحدد الثابت، فأصبحت كتابته مسكونة بالتوتر والتموج على عكس الشاعر التقليدي، الأمن، المستقر، لأنه "يعرف حدود المكان لنصه الشعري داخل إطار مقفل وبشكل مرصود. أما الشاعر المعاصر فالمكان وبياض الصفحة جزء من قصيدته الآن، وجزء من البناء الشعري، والقلق الداخلي ينعكس على تحرير نصه، وعلى طريقة ترتيب كلماته وطريقة قراءتها بعد أن صارت القصيدة طباعيا وحيزا مكانيا يتفاعل مع التقنيات الجديدة قدر تفاعله مع الأحاسيس والمشاعر"<sup>(٤)</sup>.

لقد تغيرت رؤية العلم عند الشاعر الجديد، واختلفت قراءته للأشياء وتباينت حركته الوجدانية مما استدعى اختلافا كبيرا في نمط لغته وسرعتها، وأصبح النص منتوجا متموجا معقدا متشابكا يشبه العلم الذي يلفه الغموض والتوتر والانهيال في كثير من معطياته، فأصبح "لا يمنح نفسه بسهولة ولا يهب نفسه في يسر، بل لا تستنفد معانيه تفاسير عدة، وهو متمثل في كل تفسير، غير أنه غير متضمن

بدرجة تحول دون إعادة القراءة<sup>(٥)</sup>.

نستطيع القول بأن الكتابة الجديدة استثمرت آليات جمالية أخذت النص إلى مزيد من التأمل والغموض الذى يحقق متعة فى القراءة بوصفه نصا مفتوحا، يخلق قراءات جديدة متعددة، يتطلب وعيا جديدا مغايرا، محملا بوسائل إبداعية تفك شفراته بعيدا عن الانشغال بالقصد المعنوى فقط، فالمعاني مطروحة فى الطريق، والعمل الإبداعي هو انشغال بالبنية وتشكيلها الكتابي فى إطار لغوى ما، بالإضافة إلى ما أعطى للعين من أدوات لا يمكن التعامل معها بالأنف فقط، مما استدعى نمو القراءة البصرية التى تتعامل مع معطيات أكثر رحابة، ساعدت على نشوء بلاغة بصرية يحتفى بها.

إذا كان الالتفات النصي - فيما سبق - قد تحقق عبر آليات بنائية - اعتمدت على السياق التكويني للغة فى مظهرها اللفظي الذى يفضى إلى تحليل بلاغى فى مظهرها التركيبى الذى يفضى إلى تحليل سردي، ومظهرها الدلالى الذى يفضى إلى تحليل معنوى - فإن الالتفات البصرى يتحقق عبر آليات بصرية مختلفة يطرحها النص الشعري عبر طريقة تشكيله وطريقة كتابته أى من خلال المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطية أو الطباعية وحركتها وانتهاك النص المستمر لهيئة واحدة، فيلجأ الشعراء إلى تغيير مسار الشكل والأنصاف عن نسق شكلي إلى نسق شكلي آخر عبر مستويات خطية متباعدة كالبنط الصغير = الأبيض، والبنط الكبير ذو السمك = الأسود، وبياض الصفحة يسمى الفراغ، هذه المستويات الثلاثة:



الأبيض، الأسود، الفراغ يخلق بنية متحركة، تكسر التوقع عند القارئ، و"توثق الصلة دائما بين حدث الكتابة وفعل التلقى، لأن أكثر من حاسة تقوم بالاستقبال وكأنها تعيد البناء التأويلى للنسق الإبداعى الكائن فى القصيدة التشكيلية وهو نسق يستعير دلائل غير لغوية، مما يجعل القصيدة التشكيلية تحول المتلقى من موقع التجاوز لقيم جمالية تقليدية"<sup>(١)</sup>، ومن هنا تفرض طرقا متعددة لتلقيها، يكون منتوجها الدلائلى عبر تجاوز بنيتين وتحاورهما من نسقين مختلفين، متميزين، أحدهما ينبثق من الخطاب اللغوى والآخر ينبثق من الشكل البصرى ومن هنا اكتسب الشعر جماليات جديدة، وخلق آفاق واسعة لحركته النصية والقرائية، والدلالية. "بفضل سابقينا فى الشعر واللسانيات تجرأت اللغة التى كانت تبدو بسيطة فظهرت بوضوح علوم الدلالة والسيمولوجيا والاستنثيا، فلصبحنا نحلل الأنفاس والأقوال والميكانيزمات التركيبية من خلال الأصوات والإيقاعات والنبرات، وكل ثوابت اللغة، فوعى الشاعر بقدرته على خلق أشكال جديدة عبر هذه الثوابت حقق حلما جماليا فاعلا. لقد بدأت المادة اللغوية فجأة أكثر غنى، أكثر اتساعا وعمقا مما كنا نظن، وهذا يعنى إمكانيات جديدة للخلق أى مضاعفة لحرماننا"<sup>(٢)</sup>.

لقد أصبح الشاعر الجديد لاعبا ماهرا، ينظر فى كل الأشياء بدقة، لقد تخلص من فكرة الاستجابة للداخل والتدفق العفوى والفطرى، أصبح يحاكم اللغة وطريقة بوحها على الصفحة البيضاء، ليأخذ منها مسه الجنونى الجديد، الذى يمثل مس وجوده المتغير،

المتخبط المتشظي، لم يعد الشعر إلهاما والشاعر ملهما، يهبط عليه  
الوحي أو يأتي إليه شيطانه من "وادي عبقر"، بل أصبح الشعر  
صناعة ومهارة ولعب – بالإضافة إلى وجدانيته التي تحكم حركة  
تشكله في الوقت نفسه – و"تحرر الشاعر من فكرة العمل الفني التي  
تقدم نفسها أبدية: لقد انخرط بمساعدة الأداة في إعلام جمالي دون أن  
تصلح اللغة ترجمانا للأشياء، لقد صار الشاعر صانعا للنصوص"<sup>(٨)</sup>.

## آليات الالتفات البصرى النصى

تعددت آليات الالتفات البصرى النصى فى الشعر المعاصر،  
متحققة فى جزء من قصيدة أو قصيدة كاملة:

### الالتفات عبر السواد والبياض

الصفحة - عند الشاعر الجديد - ساحة احتماء وأفق  
اكتشاف، مرآة للذات، عليها تبوح بكل أسرارها وتتغطى فيها من  
الأعاصير ولفح الهجير، وكسوة الواقع المتهمم القاسى، هى الجسد  
الغض الطرى الذى يقرأ الشاعر مفاته، ويتهجد أسرارها، ويختبر  
خصوبته وحيويته:

الورقة البيضاء

جسد

على الشاعر الذى يريد

أن يمارس الحب معها

أن يكون فى مستواها الحضارى

إذا لم تستطع أن تكون مدهشا

فأياك

أن تتحرش بورقة الكتابة<sup>(٩)</sup>.

الصفحة فى التجربة الكلاسيكية: تجربة النمط والنموذج لا  
تؤدى الصفحة فيها أى دور جملى، فقط يصب عليها نمط تعبيرى

محدد وصارم، يقوم على شكل ثابت عبر علاقة السواد والبياض: الكتابة والصفحة، دون أن يمارس أحدهما رغبة الانفلات واللعب الذى يودى إلى نتاج جمالى جديد، لكن العلاقة بينهما تتسم بالاستقرار والنمطية التى تفقد القدرة على التجلي الدلالى. أما شعرية الحداثة فقد استثمرت المعطيات اللغوية للنص والمعطيات غير اللغوية التى تقرر أنها ليست بمعزل عن عالم النص، فلقارئ لا يمكن أن يستوعب عملا جديدا مالم يتمثله فى صورته الكلية (الطباعية) أو التشكيلية الصورية/البصرية، حيث "يبدأ التشكيل البصرى بنية أساسية من بنى الخطب الشعرى الحديث وبالا ثريا يوجه فعل التلقى، استنادا إلى أدوات مفهومية تمكن من دراسة شكل العلاقات ليس بوصفه معطى ثابتا، بل بوصفه صيغا متحولة، تنتظم وتشتغل على نحو يسهم فى إنتاج الدلالة" (١٠).

عندما اتجه شعراء الحداثة إلى اللعب بالوسائل اللغوية وغير اللغوية رغبة فى خلق أفق جمالى جديد أصبحت الصفحة الملعب الذى يمارس على أرضه الشعراء مهاراتهم، يشكلون طقاتهم وقدراتهم، فالصفحة تشهد المخاض والولادة، يشكل على وجهها الشعراء علاقات معمارية خاصة، تؤكد الاهتمام بالبنى التعبيرية العميقة عبر لعبة السواد والبياض، تختلف هذه اللعبة من شاعر إلى آخر، يحكمها الوعى الجمالى والحركة السيكلوجية وصولا إلى إنتاج دلالات متعددة وأفق تأويلى وسيع خصوصا وأن تجربة الحداثة أولت اهتماما كبيرا بالقصائد البصرية التى تتكون فى ظل فضاءات نصية

لغوية أو غير لغوية/طباعية/تصويرية، عبر علاقة السواد بالبياض وجدلها وصولا إلى إنتاج دلالى ما. "إن البياض لا يجد معناه وحياته وامتداده الطبيعى إلا فى تعالقه مع السواد، إذ تفصح الصفحة بوصفها جسدا مرنيا عن لعبة البياض والسواد بوصفه إيقاعا بصريا يتجه إلى حلسة الإبصار، ويوجد فى صيغ الكتابة ذاتها ويتشكل بتشكلها على خلاف إيقاعبنى العروضى التى تبدو فعلا متخرجاً عن النص" (١١).

ومن خلال علاقة السواد والبياض وتحولاتهما يحدث التفات بصرى نتيجة تحولاتبنى البصرية من شكل إلى آخر أو من سياق إلى آخر تقوم العين بإنتاج دلالة.

وقد تعددت صورة العلاقة بين السواد والبياض أو بين نص الحضور ونص الغيب يحكمها منطق جمالى خاص وحالات شعورية متداخلة، متنوعة، فأحيانا تكون السيطرة للسواد ثم يتراجع شينا فشيئا أو يتراجع كلياً، ليظهر أمام القارئ النص المتخيل الذى يقترحه القارئ، فهو يواجه علم السواد والبياض، يحاول أن ينتج من خلالهما النص الغائب/النص الموزول كما فى قصيدة أمل دنقل "من أوراق أبى نواس" الورقة الرابعة:

أبها الشعر . . يا أبها الفرع المختلس

.....

كل ما كنت أكتب فى هذه الصفحة الورقية  
صايرته العسس<sup>(١٧)</sup>.

عندما يطالع القارئ الصفحة وطريقة تشكيلها يجد نفسه أمام  
بنيتين للبياض، يتعالق معهما السواد، الأولى: البياض المحدد بالنقاط  
أو السطر المنقوط الذى يحمل حالة الأسى والتمزق التى يفجرها  
الشعر ويقوم بها فى خلق حالة الاحساس بالوجود، فقد التفت عن  
المذكور: الشعر/الفرع المختلس، واستخدم النداء الذى يكشف عن  
الود والتماهى مع الشعر الوسيلة الوحيدة لمواجهة العالم.

أما البنية الثانية: فتتمثل فى البياض غير المحدود أو بياض  
الانتشار الذى يهيمن على الصفحة كلها، حيث يتخلص النص من  
السواد، ليواجه علما غير محدد، يفتح أفق التأويل، فلشاعر يقوم  
بخاصية الإعلام: السواد الذى يعظ من خلاله حالة الكتابة التى حققها

على الورقة، ثم يترك الصفحة بيضاء، فيلفت القارئ بصريا من مستوى الاعلام إلى مستوى ميتا اعلام/الفراغ، ومن هنا يترك الشاعر للقارئ حرية التأويل والتخييل: ماذا كتب الشاعر فى هذه الورقة التى صايرها العسس؟ غير أن البياض الذى يلف السواد يؤكد حالة القمع التى تمارسها السلطة والخوف والصمت الذى أصبح نتيجة طبيعية للمقدمات/الفعل السلطوى. ما كان للسواد/اللغة/الملفوظ أن يقوم بالدور نفسه فى اعطاء القارئ حرية التحرر من الدلالة المحددة فى المذكور/الملفوظ كما فعل البياض "إن الصمت يعد أكثر المجالات تعبيرا، عن التأمل والبحث والمساءلة، ويعتبر لحظة لقاء ومحاورة مع القارئ تحمله من شعرية الكلمات إلى شعرية البصرية، فتعد القراءة - تبعا لذلك - حوارا عسيرا مع نص يلتهمه البياض وانخراطا فى مغامرة لا تعرف النهاية من أجل إنتاج القصيدة التى لم تكتب" (١٣).

وهناك قصائد كاملة - تحتوى عملا كاملا : قصيدة أو ديوانا - تقوم على الالتفات البصرى عبر تناوب السواد والبياض بطريقة متحركة متغيرة فى حضور كل منهما، مما يخلق بنية معقدة عميقة، متعددة، درامية، مفتوحة على احتمالات كثيرة، فقد تحولت القصيدة الجديدة إلى جسد مرنى، تفنن الشعراء فى بنائه وتشكيله الذى يعد استجابة لنوازع الداخل والعلاقات المتصلرة داخل المبدع على الرغم من حدة وعيه وتوقده.

الجانب النفسى يشد الوعى فى اتجاهه أو يستسلم هذا الوعى  
لحركة الانشغال أو الاستغراق فى التفكير الصامت أو سيكولوجية  
العقل.

أصبحت الصفحة البيضاء الشاطئ الذى يريح عليه الشعراء  
جوانحهم المتعبة، البياض الذى يؤكد حالة الجدل والتداخل مع بنية  
اللاوعى كذلك، فهو يكشف التوتر والقلق الداخلى والصراع النفسى  
وتموجات الداخل.

ومن القصائد التى اعتمدت فى بنيتها على الالتفات البصرى  
عبر السواد والبياض قصيدتا محمد بنيس وشريف رزق، حيث استغل  
كل منهما الصفحة استغلالاً مغايراً فى طريقة تشكيل النص، فكلاهما  
يستخدم الصفحة على جزئين يسيطر السواد/الكتابة/الملفوظ على حيز  
منها إما فى اليسار وإما فى اليمين ثم يأتى النص  
الموازى/الغائب/البياض على الناحية الأخرى يمينا أو يسارا محمد  
بنيس فى قصيدته "موسم الموت" يستخدم البياض مستقلاً بذاته،  
رأسياً فى يمين الصفحة، والسواد/الملفوظ اللغوى فى يسار الصفحة،  
فتصبح القصيدة على هيئة الشعر العمودى: الشطر الأول – على  
امتداد القصيدة – يشغله البياض، وأحياناً تتحرك هذه العلاقة باستبدال  
الأمكن/المواقع على الصفحة والشطر الثانى يشغله الملفوظ/السواد:



حتى أضدو رعدكم أنشرو  
 وأمرش راحتي قمرأ لك  
 التهنيل يا أهلي مني  
 اللحنان شفت وأرثوت  
 رؤياي من منكم يخبر عن  
 بلاد جنة ماء على رمل  
 الخليج نسوة ثم نسوة هن  
 قلوا صديقي وهو يكتب لي  
 رسالة

تجتمعا فكان الماء  
 خلا وتحتيت لكل زائرة  
 ناذينا دوائر وجهي الأولى  
 فقلت في صفوف النساء  
 صابئة يزركن صدفنا نحن  
 الكلام سابق الزينون بين  
 مزاجنا فلما وكان الطفل  
 ينفع مونة اقربوا لنا الأعلام  
 من فتلون لما بومنا أبدا له

التهليل يا أهلى هى  
الحفظات شفت وأرتوت  
روى من منكم يخبر عن  
بلاد جاءها ماء على رمل  
الخليج نسوه ثم نسوه هل  
قلوا صديقى وهو يكتب لى  
رسالته.

تجمعنا فكان الماء  
نخلا وانحنيت لكل زائرة  
تناديننا دوائر وجهى الأولى  
تعاليت فى صفوف الماء  
صافية يزرعش صدرنا بعض  
الكلام تمايق الزيتون بين  
صراخنا قلنا وكان الطفل  
يدفع موته اقتربوا لنا الأعلام  
هل قتلوك هذا يومنا أبدا له

سرا طريقته فمالك غير أن  
تلهو وتضحك من جنون  
الحرب يا خلى تجلوب فى

المسهول غبارهم ليست البلاد

تضييق حتى نشرب الشاي  
المنفع ثم نرحل في اتجاه  
الموت

هذا الموت  
هذا الموت

لي أن أعطي قلمي  
لجهات يعرفها المطر اليومي  
حتى ينضج غيم

آخر.

يا من لا أعرفها

عندما يقع بصر القارئ على القصيدة يرى أن البياض يقع في  
يمين الصفحة مستقلاً بذاته معطياً إشارة الفناء والدمار والموت  
والعدم والغياب الذي يؤسس له السواد، فالذات – في الملفوظ –  
تكشف عن حضور فاعل : (أصانق وعكم أدنو وأفرش راحتي تمرأ  
له)، يتحول هذا الحضور الفاعل للذات إلى موت يحتاج إلى زمن  
الرؤية وزمن الكتابة ومكانها: (هل قتلوا صديقي وهو يكتب لي  
رسالته)، (وكان الطفل يدفع موته)، (هل قتلوك)، ثم يلتهم العدم  
والفناء ذات الشاعر ونوات الآخرين: (نرحل في اتجاه الموت)،  
وينتهي المقطع بتعالق البياض مع السواد في المساحة المحددة  
للملفوظ ليقطع تواصل الكتابة وكأنه يقطع تواصل الوجود الحي، في  
الوقت الذي ينتشر فيه الغياب تدريجياً على سلم البياض، ليكشف الدال  
البصري نفسه للقارئ في ظل التفاتاته المتكررة بين البياض والسواد:

## الموت

هذا الموت

هذا

الموت

اكتشفت الذات فى نهاية المقطع (٧) أن الغياب يجتاح كل شيء، وتتحول من الماضى إلى المستقبل من بنية الحضور إلى بنية الغياب:

لى أن أعطى قدمى

لجهات يعرفها المطر اليومى

حتى ينضج

غيم آخر

يا من لا أعرفها<sup>(١١)</sup>.

وفى المقطع (٨) من القصيدة نفسها يعود الملفوظ إلى يمين الصفحة ليستمد من الصفحة السابقة حركة الغياب من خلال محاورة الملفوظ تاركاً البياض فى يسار الصفحة، ليبقى الغياب مفتوحاً على الآتى اللا متناهى/الغياب المطلق، فى الوقت الذى يحيط الغياب زمن الاعتراف/الآن من كل الجهات:

## 8

حان الوقت

حان الوقت

فامنح هذا الوشم ذاكرة  
تتطق عرش الماء  
وانفخ فى أوراق الحلم مقنمة  
تروى عن سيلتى الانواء  
فلى الآن انصرفت كلماتك طاعة  
حتى اكتملت فى طاعتها الأضواء<sup>(١٥)</sup>.

أما شريف رزق فى قصيدته "حيوات مفقودة" فيستخدم ثنائية السواد والبياض عبر النص والنص الموازى أو نص الحضور ونص الغياب، يمارس فيها القارئ الالتفات البصرى حيث ينصرف عن بنية إلى بنية أخرى، يتحرك - فى هذه القصيدة - من اليمين إلى اليسار والعكس، فالشاعر استخدم الصفحة بطريقة معمارية تقوم على عمودين محددين بالخط الأسود مما يشير إلى استقلال بنية كل عمود بوصفه نصا مستقلا ومتواصلا مع الآخر/البياض أو السواد، فالمفوض فى عمود والبياض فى عمود آخر، يأتى المفوض يمين الصفحة والبياض/الغياب فى يسارها، ثم تتحرك هذه العلاقة وتتغير الأماكن وتبديل فيصبح البياض فى يمين الصفحة والسواد فى يسارها حتى

يصلإ إلى الفراغ/البلاض فى الوقت الذى يتغير فى اتجاه الملفوظ  
فىكتب من أعلى إلى أسفل.

القصىة تطرح حىوات مفقودة كما يشير العنوان، كما تمارس  
فىها الذات حضورا حركىا مكبلا عبر النوم والىقظة، ترصد عند  
ىقظتها ملامح العالم الذى يحاصرها كما فى اللىلة الأولى: (٢٠ يونىة  
٢٠٠١) الشكل رقم (١)، يحتل الملفوظ/ السواد ناحىة الىمىن من  
الصفاة مستقرا فى عمود أكبر حجا من العمود الذى يحتل  
الفراغ/البلاض جهة الىسار، وإذا كان الملفوظ ىفتح تواصل الفعل  
الذى تمارسه الذات وانقطاعه فى أن: "ولكننى واصلت نوى  
العمىق" فلن البلاض ىقترح اأتمالات عدة أمام القارئ؛ لأنه "ىنهض  
بوظائف مآلفة إذ ىعبد تنظم الكلام على نحو جدىء، وهو إلى جانب  
ذلك شكل من أشكال التلفظ عبر الغىاب، فبذا النص فى صأته ىتكلم  
وىعبر وىؤسس ضربا جدىءا من الشعرىة" (١٦).

21 يونيو 2001

قليلة ، نضا من صوت طر طفا وسعل  
وتوجهت إلى الزجاجة ، كما في كل مرة  
على يقين بقىها مستترفع . وحدها ، كما  
من قبل إلى لى . ولتني لن لرتفع لىضا  
، ورفعت يدي في هدوء ، كبشيرة منى  
، سبطها لرتفاع الزجاجة . وحدها ،  
غير أن يدي لم ترتفع . وحسوت  
مرحاً ، مرة أخرى ، فلم أجد ..

2  
|31|

القرئ عندما يواجه هذا النص – فى الليلة الأولى – لابد أن  
يعتمد على الالتفات البصرى فيبدأ بالبياض وينصرف عن السواد،  
غير أنه يمارس إنصاتاً بصرياً فى الآن نفسه، فيقرأهما معا بصرياً  
فى لحظة واحدة.

لقد قضت الذات ليلتها الأولى فى تواصل الغياب عبر النوم  
وعندما تستيقظ لتواجه الوجود العيني/الملفوظ فإنها تواجه انهيارها  
ومعلتها:

- "صحوت على ظمأ وسعال"

كما أن الذات التي خدعت في الملفوظ رقم (١) واختبأت خلف نومها لتواجه الفقد والضياع تواجه من جديد - في الملفوظ رقم (٢) - عبر اليقظة الموت/الظمأ - وتكتشف - في ظل لهفتها - سراب الوجود: حياة مفقودة:

وفي الشكل رقم (٣) يمارس القارئ التفاتاً بصرياً حين ينصرف عن السواد/الملفوظ في الشكل رقم (٢) الموجود في الجانب الأيسر، ليعود إلى مواجهة البياض الذي يحتل العمود الأيمن. في الوقت الذي يمارس فيه السواد رقم (٢) حضوره الدلالي في الشكل (٣)، حيث تحتّمى الذات بحياة مفقودة جديدة، يسيطر عليها موت جديد، تحتّمى بالنوم العميق في كل ليلة، ويصبح البياض - أمام القارئ- نصاً يحمل شعوراً متزايداً بالتوتر الدائم والتخيل اللامحدود:



25 يونيو 2001

قليلة ، أيضاً ، صفوت ، على شعور متزايد ، بلثني مخاض بالقلبة  
 المتخطين ، فحقت عيني على رعب ثقبيل ، ولم أجد أحداً ،  
 ولكنني ظلت على ثقة من أنهم يملئون الهواء ، تمسكت ،  
 كما في كل مرة ، وظلت حتى غفوت ، ولكنني مصحوت ، للحظة  
 واحدة ، لحظة ، شاهدت فيها ( مجرة النهايات ) تنطق  
 في هواء الفجرة كل بدأ - لا أراهم فقط للقرعة . ورغم  
 ذكري المباحث ، ظلت ، وواصلت تومي العشق ..

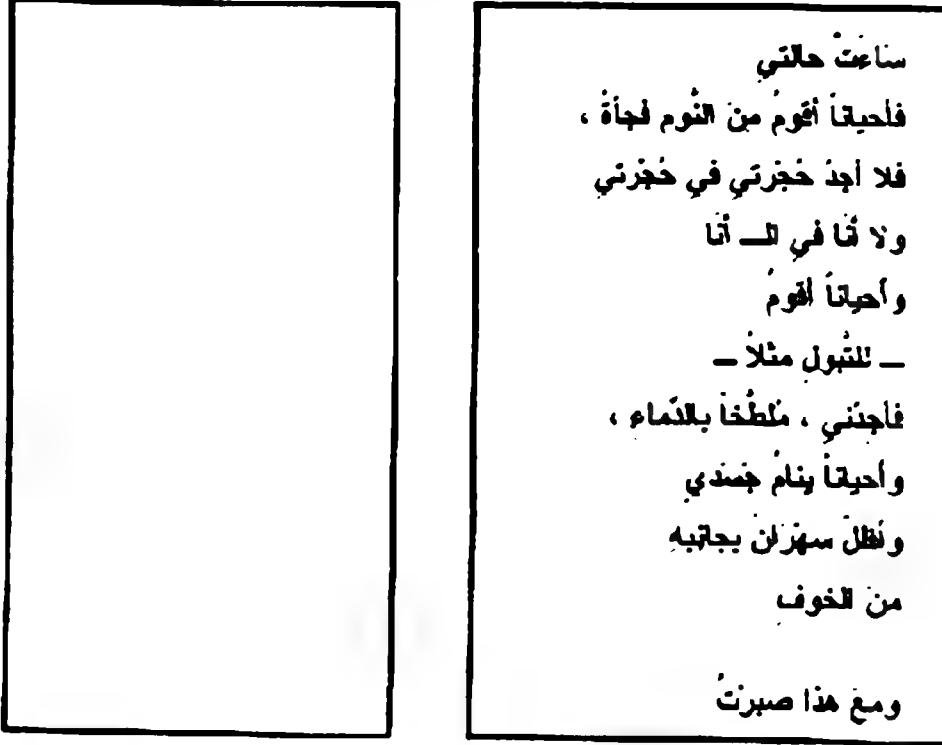
3

|32|

كما أن القارئ عندما يواجه هذا النص ويلتفت عن البياض  
 إلى السواد فإنه يواجه التفتاً جديداً حيث ينصرف - بعد أن مارس  
 قراءة البياض في العمود الأيمن - إلى الملفوظ غير الاعتيادي في  
 اتجاه كتلته حيث كتبت سطوره رأسية تقرأ من أعلى إلى أسفل، كما  
 يواجه القارئ في الوقت نفسه التفتاً زمنياً، فقد حدث انقطاع في  
 تسلسل الليالي، فالشكل يحمل ليلة (٢٥) يونيو ٢٠٠١ وقد سبقه ليلة  
 ٢١ يونيو في الشكل السابق مما يشير دلالياً إلى تكرار الحدث  
 بالمعطيات نفسها، ولكن ليلة ٢٥ يونيو تطرح تفاعلات جديدة وحركة

للذات والعالم مختلفة على الرغم من سيطرة الموت والفقر، كما أن الذات استفاقت على شعور متزايد بالحصل والقهر والرعب، حاولت الهروب من المواجهة بغفوة قليلة لتتوارى عن لحظة ثقيلة، أصبحت بها الأشياء على غير عاداتها.

وفى الشكل رقم (٤) يتوالى الالتفات البصرى بين السواد البياض من جهة، حيث يحتل الملفوظ جهة اليمين – مفارقاً الصفحة السابقة – وبين السواد والسواد من جهة أخرى، حيث تقارق عين القارئ الملفوظ المقلوب فى العمود السابق شكل (٣) إلى الملفوظ الاعتيادى فى الشكل (٤):



4  
|33|

ويواصل الشاعر - في القصيدة - كسر التراتب الزمني،  
فتأتى الليلة ٢٨ يونيه بعد ٢٥ يونيه ، مما يشير إلى حركة جديدة  
للذات ورؤيتها للعالم، اصطدامها بالفقد المختلف بعدما ساءت حالتها  
وواجهت الفقد المكاني والوجودي:

- "فلا أجد حجرتي في حجرتي  
ولا أنا في الـ أنا"

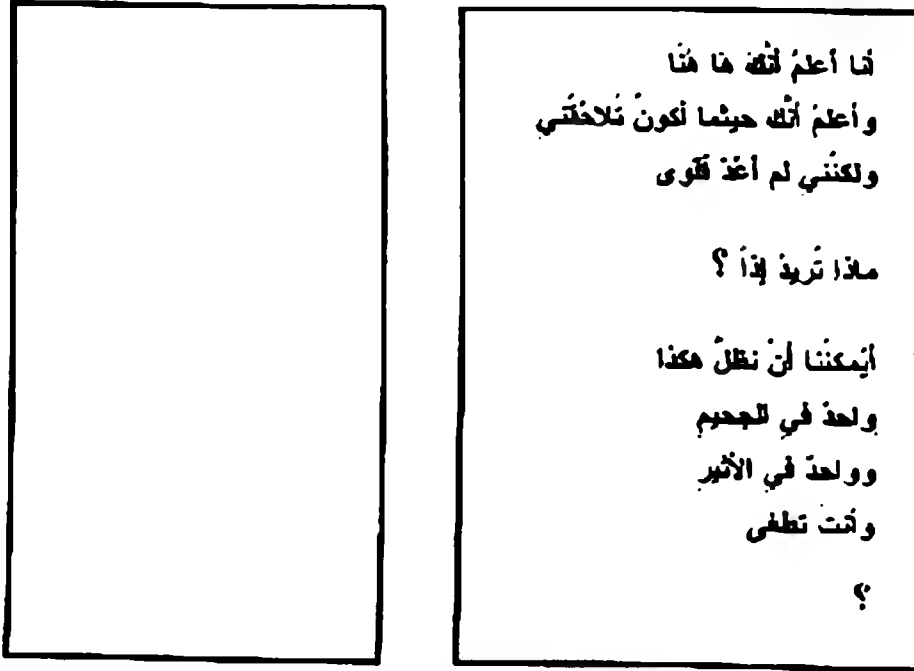
وتعترف الذات من خلال الملفوظ/السواد باحتمالها:

- "ومع هذا صبرت"

ليوجه القارئ مساحة الاحتمال/التأويل فى مساحة البياض  
جهة اليسار الذى يعد متما.

ويظل النص على حل التوتر مشدودا للفراغ تارة وللشواد  
تارة أخرى محققا التفاتا بصريا حركيا، يعمل على حيوية النص،  
فينتقل القارئ من مساحة التأويل البياض فى الشكل رقم (٤) إلى  
مساحة التأمل المباشر والحوار وجها لوجه مع الملفوظ فى الشكل  
رقم (٥)، الليلة ٢٩ يونيه ٢٠٠١ فى الوقت الذى تواجه فيه ذات  
الشاعر ذات الآخر:

29 يونيه 2001



من النص إلى الخطاب

الالتفات البصري

ينهى الشاعر السواد/الملفوظ في العمود السابق بالتساؤل  
الذى يؤكد وعيه بالتشكيل المكانى لنصه حيث يقرر عبر الالتفات  
البصرى رؤية المواجهة مع الآخر:  
- يمكننا أن نظل هكذا

واحد فى الجحيم

وواحد فى الأثير

وأنت تطفى.

؟

ويضع علامة الاستفهام فى مساحة بيضاء تفتح مجال  
الانتشار للغيب والعدم فى الصفحة التالية، حيث يلتفت النص مع  
البياض فى الشكل رقم (٥) إلى بياض مجاور فى الشكل (٦)، لتتسع  
مساحة البياض، وتقف الذات فى مواجهة الآخر عبر هذه المساحة  
كأنما يواجهان فراغا واحدا محددا، أو كلن الذات تواجه نفسها فى  
مرآة الفراغ/البياض، أو كلن واحدا فى الجحيم وواحد فى الأثير على  
حد اعتراف الشاعر يتجانبان الفضاء:

هذا الصباح تنبهت إلى أن رأسي  
لا تستقرُ تملأ على جسدي ،  
كنتُ أبدأُ شرعاً في الاستلقاء  
عليها ، وتركها فجأة ، مغلفةً .  
في الهواء ، ربما لأنني صحتُ  
، على الحربة ، في اللحظة المناسبة .  
لسبب ما ، وكشفت مؤامرة  
استلاني على حين غفلة ، ولكنني  
تقبلت ذلك ، بكل هدوء .  
وجلست على حافة السرير ،  
مظرفاً ، إلى أن غوت ..

6

|35|

وفي الشكل (٧) يجتاح البياض/الغياب السواد ويسيطر عليه، حيث تقلص التعبير الذي يؤكد حالة العدم والغياب والموت واللاجدوى، إنها الإفاقة التامة التي تعانيها الذات بعد رحلة حيوات مفقودة عبر ليال عدة، بعضها متال وبعضها غير متال، اعتمد فيها الشاعر على زمن الغفوة واليقظة حتى وصل إلى تاريخ ٣٠ يونيه ٢٠٠١، فتحولت الرؤية الحلمية إلى إدراك نهاري تمارس فيه الذات صحوه مفاجئة:

- "هذا الصباح تنبهت إلى أن رأسي  
لا تستقرُ تملأ على جسدي".

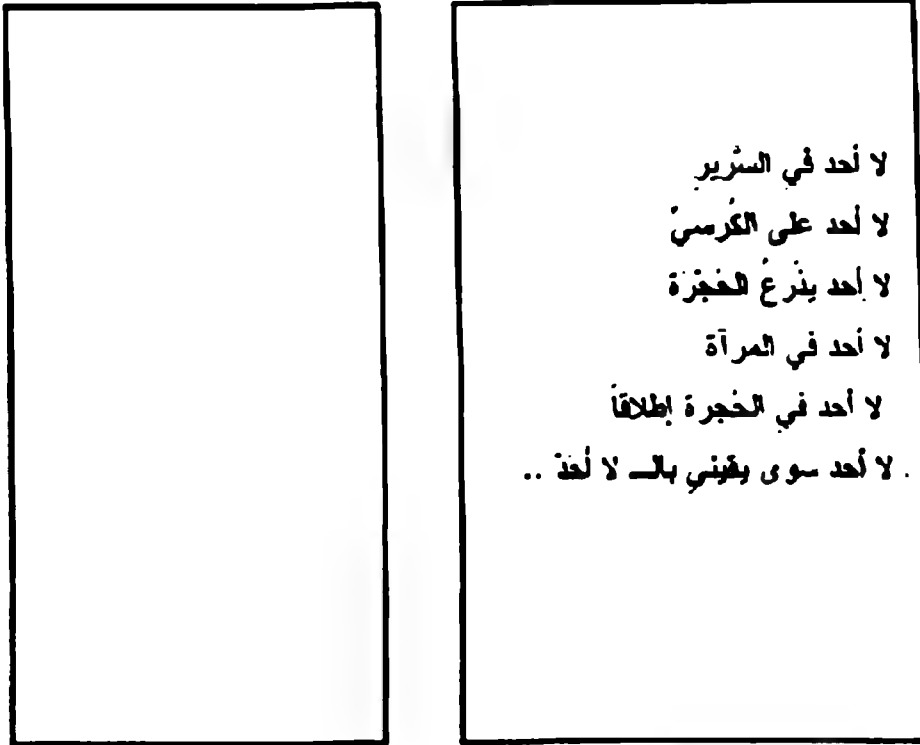
من النص إلى الخطاب

الانفصاف البصرى

وينتقل الشاعر إلى ليلة ٢٣ أغسطس ٢٠٠١ متخطياً الترتيب

الزمنى محترقاً فضاء الرؤية، حتى يعطى إشارة إلى امتداد الحياة  
المفقودة عبر تواصل إدراكه للعالم:

23 أغسطس 2001



7  
|36|

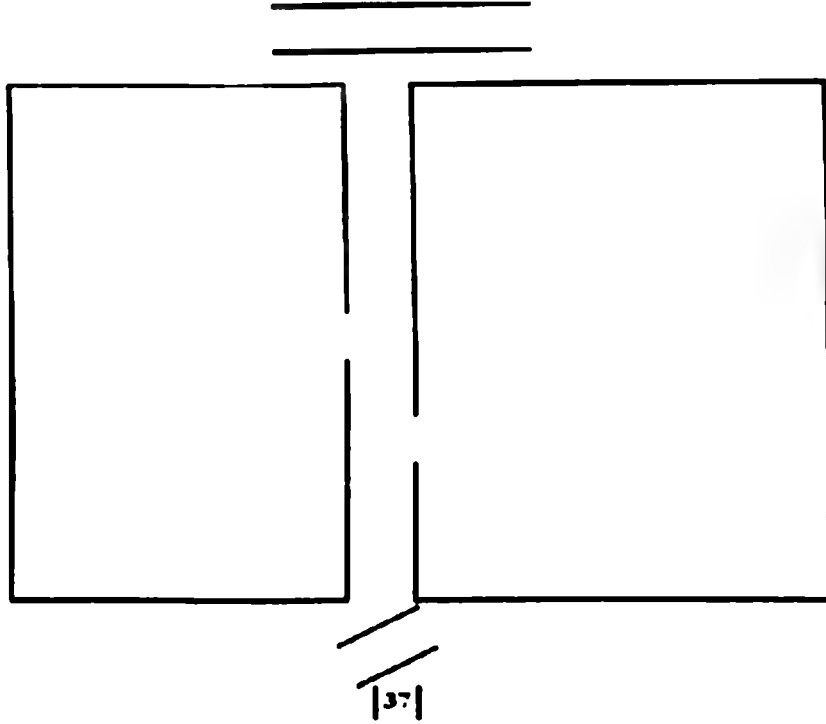
استطاع الشاعر أن يكتشف العدم المطلق والغياب التام،  
ويكتشف خواء اليقظة والحلم أو الغفوة والإفاقة، وإنما وصلت الذات  
إلى يقين تام بأن الفراغ والعدم يحتاج كل شيء له وجود حيوى  
يمارس حضوراً مع الذات، فاستخدم النفى "لا أحد" حتى وصل إلى

يَقِينُهُ المحفوف بالبياض الذى يهينى للبياض  
المطلق/العدم/الموت/الانهيار الذى تنتهى به القصيدة حيث تضاعف  
السواد فى الشكل (٧)، ثم تأكل وتلاشى فى الشكل الأخير، حتى أن  
البياض/الغياب التهم كل شيء فى عالم القصيدة تلتى على الترقيم فى  
الشكل الأخير، وأصبحت الصفحة عبارة عن عمودين يسكنهما  
البياض التام، ليواجه القارئ نصا مفتوحا، نصا غائيا حاضرا، يقترح  
حضوره القارئ، نصا يعتمد على التأويل والتخيل اللامحدود، نصا  
يتعدد بتعدد قراءه.

فى الوقت الذى يستشعر فيه القارئ بالعدم والفناء واكتساح  
الفراغ، وفى هذا يعتبر اكتساح البياضات للصفحة تأكيدا للموقف  
الانطوائى والحاجة إلى الوحدة وإلى زمان وفضاء ثابتين تملأهما  
أشياء نابعة من الذات<sup>(١٧)</sup>.

كما أن الشاعر - فى الشكل السابق - لم يضع تاريخا فى  
أعلى الصفحة كما فعل فى اليوميات السابقة على الرغم من وجود  
المكان المخصص لها، ليؤكد اكتساح البياض/الفراغ للزمان الذى  
تعايشه الذات وتحتك به منذ أن تقع عينا القارئ على الصفحة، فيعيش  
عالم التأويل والاقتراح الديمومى الحركى:





نستطيع القول إن لعبة السواد والبياض فى قصيدة الحداثة لم تصبح عملاً مجانياً أو فعلاً بريناً خالياً من قصيدة جمالية ومهارة تشكيلية كبيرة، يسهم فيها البياض كما يسهم السواد فى التعبير عن عالم الذات وأحوالها ورغباتها، كما أن البياض يقوم بدور لم تستطع اللغة/السواد بمفردها أن تقوم به فى دورها الإبلاغى، فالبياض ساحة لوجود خاص وضرب من الإيقاع النفسى. كما أن ثنائية البياض والسواد بهذه الطريقة تخلق التفاتاً بصرياً يقوم بكسر الملل وخلق لذة فى التلقى، وشعور بالتماهى مع النصوص، كما يسهم فى إنتاج شعرية تقوم على الحركة والامتلاء والتأويل والتعلق والدرامية بعيداً عن التسطيح والغنائية السانجة أو رومنتسية الأضواء الخافتة.

## الالتفات البصرى عبر سمك الخط

اهتم الشعر العربى على امتداد عصوره بالمشيراث الأسلوبية خصوصا النبر بوصفه منبها ومثيرا سمعيا، تحظى به اللغة العربية أكثر من غيرها، فهو يؤدى دورا جماليا، ويعمل على تمدد زمن الإفضاء اللغوى تحت تأثير الاختيراث النفسية، أما شعر الحداثة - خصوصا بعد انتشار الأدوات الطباعة وتطورها- فقد اتجه إلى استغلال طاقات الطباعة، فبدأ الاهتمام بتشكيل النص فضائيا على سمك الخط الذى يلعب دور النبر البصرى، حيث يركز بعض الشعراء على الحروف أو الكلمات أو الجمل أو الأسطر حتى تقوم هذه المكونات البنائية بدور النبر الصوتى. كما تعمل هذه الوحدات على تأكيد ظاهرة الالتفات البصرى حيث تتحول عين القارئ طبقا لتحولات السمك وبالتالى تتحول بنية النص ودلالته.

وقد تعددت وحدات النبر البصرى فى القصيدة الجديدة وتعددت دلالاتها فالشعراء يستخدمون النبر البصرى مقطعا فى سياق النص أو سطرا، أو كلمات متفرقة داخل مقطع. وأحيانا يكون النص منبورا، ويلتئى مقطع فى داخله غير منبور أو أقل سوادا من النص، يؤدى دورا دلاليا تعجز الصياغة عن أدائه، ومن هنا يمكن القول: "إن توزيع البياض والسواد يعتبر أثرا لاشتغال الكتابة فى تنظيم الصفحة وتنضيد الأسطر الشعرية، ولكن دوره داخل الفضاء النصى لا يقتصر فقط على ضبط نظامه، بل يمكن أن يتجاوز ذلك إلى تقديم

دلالاا أيقونية – إما فى ارتباطه بالمنتج أو فى علاقه بالسياق النصى" (١٨).

اسأءءم "رفعا سلام" النبر البصرى/سمك الخط فى إطار كلمة أو كلمات متفرقة داخل مقطع– فى ديوانه: "كانها نهلية الأرض" – فمن امألأه: النبر البصرى فى كلمة ما ورد فى قصيدة "عراء":

### أأأى:

مءءة بالمراأى والموارىأ والأمومة والبربرى الأءبر.  
 أرببهم فى الأاكرة، أراى خطاهم فى جمءها أطراف  
 النهار، أهدء أحلامهم الوأبة أأاء اللل، بأمون فىها،  
 لا أأام الصرأا والمأناى والسناىك، الأسوار ملغومة  
 بالأراس الشاهرىن، نفىر ضال أم نفأة صور، من القاءم  
 المرىب؟ أروس منأورة، مركبات مكسورة، والأبول  
 نافأة أعاك الوقت والرماء، أىها اللل اللنم،  
 ما أبلأى؟ من أىن أأأى الهأىل، أأان سام، أأباء  
 مبأورة، مأى كانت البقأة؟ أم النعلس مملأأى الشاغرة؟  
 ناموا إلى أن بأبع النوم، ساهرة على أحلامكم، أراى  
 الطأفا البائرة، أأأو وأأفو أطولا،  
 وأأنى غنوة عأىقة (١٩).

استخدم رفعت سلام كلمة "تأتى" فى بداية القصيدة فى سمك مختلف عن سمك الخط الذى كتبت به القصيدة، فجاءت الكلمة فى حجم اكبر، أكثر سوادا حتى يتهىء القارئ لاستقبال الذات فى بداية حضورها الاجتياحى الذى يملأ بياض الصفحة، وكأنها تملأ فراغ الوجود عبر حضورها، فالشاعر - عن طريق البنط - يخرق زمن التلقى وزمن الكتابة والزمنى النفسى عنده وعند المتلقى فى أن. ثم ينتقل الشاعر إلى بنط أقل حجما/سوادا يحمل معطيات الذات الانثوية - وبهذا الانتقال يحقق التفاتا بصريا من زاوية التلقى - التى تتحرك فى علاقات خاصة داخل النص، أو ما يمكن أن نقوله فى العلاقة بين مستويي البنط - خصوصا فى إطار الحركة - تفصيل بعد إجمال، حيث وضع الشاعر العلامة البصرية والدالة/ علامة الترقيم: النقطتين المتعامدتين بعد كلمة "تأتى".

ويتحقق الالتفات البصرى عبر تزاوج سمك الخط فيكون النبر البصرى فى جملة ثم يلتفت النص عنها إلى حجم آخر، وتتشأ عن عملية الالتفات البصرى حركية نصية، تخلق منه نصا مفتوحا على دلالات أعمق، تسهم القراءة البصرية فى إنتاجها:

مرأة من نفايات يستدر إليها فى انكسار البصيرة، كيف؟

أيتها الطغمة العصاة، لا سكينة بعد اليوم والنوم هزيل

مقبرة

جسدى

عويل

وأعضائى

من يوقف الرحي أخرج منها غبارا غريبا كل صمت وضمنة،  
سكين تمد جذورها، تورق البوم والغربان تنشق في خلاء  
الروح، تطلب النار الهراء.

أيها المسهوف، رلوتتى،

ورميتتى إلى العراء

نمى الحرلم مسفوح

على وجه الهباء (٢٠) ..

يقرر الشاعر واقعا مترديا تحمله صورة المرأة، شعورا بالآلم وفقدان السكينة، إنه أفق نحو الموت، الذى يؤسس له الشاعر بجسده، هذا الجسد الذى صار مقبرة كبيرة قادرة على دفن الحياة بكل معطياتها، فيلّى الخط يبرز هذا الحضور والاحتواء: حضور الجسد والموت فى آن، فالشاعر لا يملك إلا جسده يعبأ فيه العدم والفقد والغيب، فى الوقت الذى يركز فيه بصريا على معطيات الجسد: الأعضاء التى أصبحت هى الأخرى وسيلة للإبلاغ: (واعضائى عويل)، فصورة الجسد والمقبرة والأعضاء والعويل تفرق الصوت البصرى الذى ينبني عليه النص وسائر مفرداته.

وأحيانا يأتى النبر البصرى مقطعا ويحدث التناوب بين مستويين من سمك الخط، فيحتل النبر مقطعا فى جسد النص، ليقرر من خلاله الشاعر بعدا دلاليا، يجعل القارئ منحازا باهتمامه إليه، أو يريد الشاعر أن يعرى نفسه فى شيء من التضخيم للذات سواء أكتت هذه الذات ذات الشاعر أم ذات الآخر:

## أنا المرأة الساجية

رمتى البراءة فى المفترق الوعر،

فاخترت الندم

لا فرح يعرفنى ولا ألم

مراوحة فى الرملى،

ظل بلا قامة،

وجود: عدم

أنام فى أرجوحة مريحة

بين لا ونعم

لا مسيرة أو مخيرة، من يحمل عنى صليب الاختيار

الصعب، لا تدخلنى فى تجربة، أريد لا أريد، فمن يقول

لى؟ بين الأبيض والأسود لا أرى، لا أمل، مغروسة فى (١١).

بالتأمل فى المقطع السابق يتضح أن الذات الأنثوية تحتل منطقة النبر البصرى، فيأتى حضورها جامحا متضخما حتى وإن فارق هذا التضخم صورته الإيجابية، ووقع بين ثنائيات متجاذلة تقرر وجودا خارقا يصل حد الأسطورة، فهي تحمل معطيات ونقيضها فى الآن نفسه، يسهم الخط فى إنتاج هذه الدلالة لصورة المرأة التى تلتفت عن ذاتها بصريا عبر الخط إلى وجود تريد من خلاله التخلص من كينونة أثقلتها كثيرا فتبدو فى صورة باهتة، خافتة، ينتجها حجم الخط الأقل سمكا/سوادا من المقطع المنبور بصريا.

وقد تنوعت أشكال النبر البصري كما تنوعت المساحات التي يشغلها، فتنوعت الدلالات من خلال طاقات الخط وقدرته على تجسد الرؤى والرغبات النفسية ورغبة في إيجاد نص متحول، متموج، يتماهى في ذات المبدع المتحركة في اتجاهات متداخلة ومتلاطمة ومتوازية في آن، باختلاف الخط من حيث السمك يشير إلى اختلاف مستويات البناء النصي، كما يشير إلى اختلاف الأصوات كما في قصيدة أدونيس:

## أصفوا

ها هي تقترب الخطوات، واصفوا

لتويجات جنوع

سموها زهر الألام، وقولوا

هذا وعد الأرض، واصفوا-

هي ذى الأصوات تعاقب صوتي:

يا وجه الإنسان الطالع كلزلزال سلا ما

ألهما

وأبح لزلزالك الهدباء مدانا

خفنا

نحو الوجه الآخر من هذا الوقت المرفوض، واقنعا

أن جمال الأرض الإفراط

وأن الحكمة رب من ورق

أقنعا

أن النجمة ماتت والعالم يهذى

وتخطف

هذا الشاعر

يا هذا الوعد المرسوم كجبهة طفل يولد باسم فضاء

أبهى

واصحبه فى

كشف

كشف

كشف ... (١٢)

استخدم أدونيس مستويين من الأداء الكتابي الخطي ، حيث تبدأ الدفقة بخط سميك بارز يمثل صوت الشاعر الداعى إلى التمرد والخروج، إنه صوت التحدى والحضور الفذ، فالقارئ يستطيع أن يرى - من خلال الخط - ملامح الشاعر وقدرته على الجسرة والرغبة فى استمالة الآخرين واستقطابهم، وفرضية حضوره بهذه الملامح، ثم يأتى المستوى الأدانى الخطي الثانى ليمثل صوت الآخرين الذين يشبهون الجوقة التى تتبنى موقف الشاعر الرافض المنتمى للتمرد والثورة، ولأن هذا الصوت صوت تابع لصوت الشاعر فقد جاء خافتاً، مختلفاً عن صوت الشاعر على الرغم من تداخلهما فى الفعل والرؤية، حيث تعانقا معا ليمارسا دوراً واحداً، غير أن هذه الأصوات بقيت واهنة ضعيفة فى حاجة إلى صوت الشاعر.



لقد استطاع أنونىس عن طريق حجم الخط/سمكه أن يكشف هذه الثنائية المتضادة فى الحضور، وأن يخلق التفتا بصريا قادرا على خلق دلالات متعددة.

ويتخذ محمد بنىس من المغايرة الخطية/تحولات سمك الخط طريقا للتعبير عن رؤيته، حيث استخدم فى بعض المقاطع خطا أسود أكثر سمكا والبعض الآخر جاء الخط أقل بروزا وسوادا، يجعل كل مجموعة أقل بروزا من خلال تشكيل يجعل كل مجموعة من المقاطع كأنها نصوص مستقلة، تتجاذب وتتجالل مع النصوص الأخرى الموجودة فى الصفحة نفسها كما فى قصيدته (مواسم الشهادة):

مَدَّتْ لِي فَرْحَتَهَا الْخَجَرِيَّةُ تَسْلُ إِلَى أَغْنَابِي خَنْجَرَتِي

رَيْثِي

قَدَمِي

فَاجَأَتْنِي عِنْدَ النَّوْمِ قَالَتْ  
لَا تَعُدْ جَاءَتْ بِإِنَاءٍ مِنْ  
الْفَخَّارِ بِهِ الْحَنَاءُ وَأَشْتَابَ  
حُرُوفُ مِنْهَا اللُّوزِيُّ  
الْأَصْفَرُ الْقَرْنَفِيُّ الْأَبْيَضُ  
الْعَمَلِيُّ الْأَزْرَقُ الْبُرْتُقَالِيُّ  
الْأَشْهَبُ مِنْهَا الْبَنَاءُ الْجِيمُ  
الْعَيْنُ السَّدَالُ الْجِيمُ وَذَاكَ  
الْأَيْفُ الْمَرْمِيُّ عَلَى عَتَبَةِ  
الرَّوْحَةِ تَمَنَّتْ صَدْرِي

لَنْ أُنْخِ

مِزْلَاجَ التَّلَكُّوتِ

قَدَمُ

هَامِي

تَمْلُوكِ طَلْحِ الْمَاءِ فَلَا يَنْقُ  
غَيْرَ الْمَمْنُوعِ

فَاجَأَتْنِي عِنْدَ النَّوْمِ قَالَتْ  
لَا تَعُدْ جَاءَتْ بِإِنَاءٍ مِنْ  
الْفَخَّارِ بِهِ الْحَنَاءُ وَأَشْتَابَ  
حُرُوفُ مِنْهَا اللُّوزِيُّ  
الْأَصْفَرُ الْقَرْنَفِيُّ الْأَبْيَضُ  
الْعَمَلِيُّ الْأَزْرَقُ الْبُرْتُقَالِيُّ  
الْأَشْهَبُ مِنْهَا الْبَنَاءُ الْجِيمُ  
الْعَيْنُ السَّدَالُ الْجِيمُ وَذَاكَ  
الْأَيْفُ الْمَرْمِيُّ عَلَى عَتَبَةِ  
الرَّوْحَةِ تَمَنَّتْ صَدْرِي  
وَشَاخًا خَطَّتْ فَوْقَهُ قَوْسًا  
وَقَوْسًا فِي كُلِّ قَوْسٍ كُفُّهَا  
بِسَاطِنِهِ غَيْرَ نَهَا شَهْقَةً  
النُّبُوَّةِ وَسَعَةِ النُّهُولِ يَا  
أَيُّهَا انْوَلَدَ الْعَائِدَةُ مِنْ لَجَّةِ

الصخر لا تحزن هكذا  
قلت رمت برجلي فى  
بئر قريب من الفجر لا  
تحزن كنت وصيتها  
الأخيرة قابلتى نخلة  
تنمو وتكبر ورّاج  
يختفى ويصغر حتى  
سقط القمر فى أعواد  
المياه كلمته وتبعته لم  
استشر منذنة ولم اقرأ  
كتابا قرأت الناس  
والنبات ولم أكن صامتا  
لك ما تشقين أيتها  
الأعواد منى فانا التيه  
والرغبة ما غنيت ولكنى  
فيك صحوت على نفسى  
حتى أخفنتى سنة من  
أنحاء السمع.

متاريس

حيطان أربعة

قضبان

لون مغموق

برد

وقليل من صوت الأحباب<sup>(١٢)</sup>.

يقوم الخط عبر سمكه وتحولاته من حيث السواد بدور الاتصال والانفصال بين النصوص، فمن يقرأ الخط البارز في الصفحتين يدرك أنه أمام نص متكامل على الرغم من اختراقه مستو آخر من الخط أقل بروزاً/ سمكاً، فالقارئ يستطيع أن يتابع القراءة مع الخط السميك حتى ينتهي النص.

يعود القارئ ويقرأ النص الآخر الذي يتشكل عبر خط أقل بروزاً في الوقت الذي يتشكل فيه كل مستو من المستويين الكتابيين أو الخطيين عبر بنية موسيقية مختلفة، تكشف دلاليًا حركة حضور الذات الانثوية التي تحد علاقتها بالشاعر، فالخط البارز/السميك يكشف حضورها الاجتياحي المباشر مع ذات الشاعر في الوقت الذي نقيم فيه حواراً مباشراً معه، فالخط تمثيل لحالة المواجهة والحصار وعلان وصيته التي تشتمل على عدد من النقاط والمعطيات.

أما الخط الأقل سواداً أو سمكاً فإنه يكشف مفردات العالم أو ما يطلق عليه الشاعر الملكوت في صورة متشظية تعتمد على نسق مردي في بنيتها، و عبر التحول بين بنيتي سمك الخط/الالتفات البصري تبدو ذات الشاعر - المتصلة والمنفصلة، المتشظية والمتوحدة، المتموجة في حضورها النفسي وفي حضورها الكتابي - متوقدة تواقه لتأويل العالم :

"إننا عندما نكتب نتموضع داخل فضاءنا الخطى، ونكون فى نفس الوقت ممثلاً ومتفرجاً، إننا نكتب، وننظر إلى أنفسنا ونحن نكتب نستمع إلى كلامنا الصامت الذى يصاحب البناء، لهذا وجب أن يكون ما نكتبه – كأبعاد وأشكال وتنظيم – مناسباً للصورة التى لدينا عنه، والتى نسعى لا شعورياً إلى تحقيق تمثيل لها"<sup>(٢٤)</sup>.

إذن لم تصبح أدوات التشكيل النصى بسيطة مثل ذى قبل حيث الاعتماد على الكتابة اليدوية ولكن الطباعة الحديثة جعلت الشاعر المعاصر يدخل أفاقاً واسعة للبحث عن وسائل أدائية تسهم فى إنتاج نصه، فيتحول من نص بسيط مفرد إلى نص مركب، عميق، تخترقه أدوات متعددة خارج النوع، فلم تعد اللغة المنطوقة وسيلة الشاعر الوحيدة للتعبير عن رؤيته وعالمه، بل فتح الشاعر المجال أما القارئ لاستغلال حواسه فى إدراك جماليته الخاصة.

## الانفئات البصرى عبر النص والصورة

كلما ازداد وعى الشاعر بذاته والعالم اتسع مفهومه للحرية والإبداع وتواصلت حركته فى البحث عن آليات ووسائط لغوية وغير لغوية تسهم فى إنتاج شعرية جديدة عميقة ومركبة، من هذه الآليات التى استخدمها الشعراء الجدد الصورة التشكيلية أو الفوتوغرافية حيث أخذت هذه الصورة مكان الكلمة بوصفها أداة/إيقونة قادرة على اختزال قدر كبير من التخيل والتأويل، والشعر فى هذه الحالة حرية يدرك الشاعر أن وجوده قار "فى الانفئات من الحدود النوعية الصارمة/الكلاسيكية الضيقة والانحياز إلى الانحراف سواء فى العلاقات أم فى آليات التحقق الجملى "إن ما يجعل الشعر قادرا دوما على الاقتباس النوعى من الأنواع الأخرى وعلى استيعابها فى الآن ذاته هو قدرته الدائمة على العصيان"<sup>(٢٥)</sup>، فالشعر هو قلق الثائر، هو التكتّم، هو الانحراف المؤدب، الشعر هو الفهم الضل، التأويل الضال، الحلف الضال<sup>(٢٦)</sup>.

يحقق انحراف الشعر عن حدوده القارة – التى ألفها القارئ، الكامنة فى الوسائط اللغوية إلى الاحتماء بحدود نوعية جمالية أخرى تتجسد فى صورة أو لوحة – التفاتا بصريا يفتح مجال التأويل الدلالى، فالنص والصورة يتجادلان، يتجاذبان، يشتبكان فى حركة مستمرة، تجعل القارئ يقوم بعملية الاستبدال القرانى، فيواجه نصا

أكثر حركة وانفتاحا وعمقا حيث "سمح الاستخدام الكثيف للصورة/الأيقونة باظهار جاد للأسلوب متحركا ومصورا تعبيريا له استقلاليته بالرغم من ارتباطه - فى ذهن المتلقى - بمفهوم أو أكثر" (٢٧).

هذه الآلية التعبيرية التى لجأ إليها شعراء الحداثة تخلق جدلا بين النص والصورة وبالتالى تخلق التفتتا بصريا يمارسه المتلقى عبر هذه الجدلية التى تهشم الألفة والتوقع عنده، ويقوم الالتفات بفعالية التشويش هذا التشويش يفترض مسبقا حضور مؤلف وقصده المرتبط باللعب، الأمر الذى يشجع على القيام بمقارنة. ولاشك طبعا فى أننا لا نستطيع إقامة تحليل أدبية أى عمل على القصد الضمنى أو القصد الصريح للمؤلف لكننا نستطيع على الأقل أن نقر فى هذه الحالة الخاصة بأن القصد هنا ملائم للدلائل الأدبية، لأن النص المشوش أيقونة قصد بالإضافة إلى أن إلقاء مسئولية هذه المقارنة التلصصية على عاتق القارئ هو أمر لا يجعل القراءة متوقفة على أمر جته: فنسق الانحويات التى لا مفر منها يجعل القراءة سيرورة مقيدة.

وما دامت الانحويك قائمة فإن القارئ يعلم تورطه فى قراءة مغلوطة وبالتالى عدم انتهاء مهمته بعد، والحرية الوحيدة المتروكة له هى أن يكتفى بهذا الحل السهل، فيظل دون الإبداع فى منتصف طريقه إلى الهدف (٢٨).

ومن الأعمال التي حققت التفاتاً بصرياً عبر المزج بين النص والصورة ديوان "شجن" لـ (علاء عبد الهادي) الذي يعد نموذجاً جديداً في شعر الحداثة، فهو يعتمد على الصورة بوصفها آلية جمالية تختزل مساحة تعبيرية تشكل دهشة وقلقاً في التلقي والتأويل خصوصاً وأن العلاقة بينها وبين النص قائمة على قصدية جمالية أو مبدأ اللعب من منظور أن الإبداع هو اللعب سواء أكلن بالوسائط اللغوية أم الوسائط البصرية وصولاً إلى تحقق جمالي خاص تنمذ فيه الذات عالماً بكرة وجديداً قابلاً للتساؤل ويستعصى على الإجابة الجاهزة الممكنة. كما أن الشاعر يستخدم الصورة لا بوصفها شارحة أو مفسرة للنص لكنها تقوم على الجدل والتماهي.

يصرح الشاعر بإجراءاته الجمالية في هذا الديوان بقوله:

"جاء هذا الديوان منقطعاً عما سبقه من أعمال الشعرية على المستوى الجمالي، فهو العمل الشعري الأول - الذي أعرفه - الذي استخدم الصورة الفوتوغرافية مع النص اللغوي الكتابي ليشكل مع قصيدة شديدة التوتر، تقوم على رتق العلاقة المتوترة بين عالم بصري فوتوغرافي وعالم آخر كتابي يبدوان منفصلين على الرغم من تلاحمهما فيه، وذلك دون أن يكون أحدهما تطبيقاً على الآخر. لأن أية علاقة مباشرة كنت أقيمها في أثناء كتابة "شجن" بين النص اللغوي والنص البصري كانت ستجعل من أحدهما محض تعليق زائد



على الآخر أى قيمة مضافة وليست أصيلة فى العمل، وهذا مالم أردّه. وكان هذا الطريق هو الطريق الأسهل الذى تجنبته فى كتابة هذا العمل، الذى حاول أن يخلق نصا شعريا من علاقة متوترة بين عالم بصرى وعالم كتلى" (٢٩).

يقوم ديوان "شجن" كله على الثنائية بين النص والصورة دون الفصل بينهما – بل إن العلاقة فى كل صفحة تقوم على المزج بينهما. وقد تخلى الشاعر عن ترقيم الصفحات وعن فهرست مما يشير إلى رغبة الشاعر فى كسر ألفة التذوق وتحطيم النمطية فى التلقى وكسر التوقع، حتى تنشأ علاقة اعتباطية عفوية، ومن هنا ينفّث النص على القارئ قبل أن ينفّث القارئ على النص، هذه العلاقة الجديدة تحتاج إلى وعى جديد بها، وهذا ما دعا الشاعر إلى الإفصاح عن هذا الوعى فى استخدام هذه الشعرية الجديدة: "كنت واعيا بأن كل صورة مواكبة طبيعية على نحو ما لمراجعها خضعت ترتيب صور الديوان – إلى حد بعيد – لعمل المصافاة، فإن تركيبة سياقية سيكون تناسقها ثقافيا بالضرورة، لأننى سادركها بلفة كافية وفق ثقافتى، لذا تحرّيت فى ديوان "شجن" أن أمنح المتلقى التجريبي أن يستقبل النص عقديا وفقا للسنن السائدة المبرمة والمعتادة – مجازا – بين المبدع والمتلقى فى النص الشعرى، فسبحت بعض نصوص (شجن) بين ضفة اللغة/الصورة وصفة اللغة/الكلام، دون أن ترسو على أى منها،

فهى نصوص شعرية خرجت من ملامح نصوص فوتوغرافية بصرية لها شروطها الخاصة فى التلقى مع نصوص كتابية شعرية لها شروط قلق أخرى مختلفة تماما، فلم أتعامل مع التكوين القلم بين كل صورة ونصها بوصفه تركيبيا، بل بوصفه مزيجا، من هنا جاءت المسافة بين اللغة والصورة، وهى مسافة تظهر فحسب عند تعامل المتلقى مع علاقة تركيبية بينهما، ولا تظهر عند التعامل مع النص بصفته مزيجا بين صورة ونص لا تفريق بينهما، بوصفهما علما واحدا لمقطوعة شعرية، بحيث يكون تلقيهما متداخلا فى النص. هنا لا يكتمل النص الشعرى إلا بقراءة مماثلة، فالصورة والنص الكتابى لا يحيا أى منهما إلا فى الآخر، وهما معا يبعثان الحياة المشتركة لنصوص الديوان.

استطاع علاء عبد الهادى- من خلال مزجه بين الصورة والنص - أن يخلق إنصاتا بصريا - ومعناه أن ينصت القارئ بصريا إلى أحد النصين وهو يطالع الآخر فى أن واحد، وفى هذه الحالة يمارس التفتتا بصريا جدليا يجعل النص منجذبا للصورة والصورة منجذبة للنص، فلا وجود لأحدهما بعيدا عن الآخر، إنها علاقة حياة تقوم العين برسم حدودها وافقها المفتوح فى أن.

عندما نطالع صفحة من صفحات الديوان نجد أنها تعتمد على الصورة فى أعلى الصفحة - هذه الصورة عبارة عن كف امرأة وقد

وضعت فوقه كف صغيرة - ينتابنا قلق شائك يتجسد في أسئلة عدة أهمها : ماذا تعنى هذه الصورة، ما العلاقة بين كف المرأة وهذه الكف التى وضعت عليها؟ ما الدلالة التى تتحقق عبر علاقتهما؟ هل الصورة تفرض نصا يتعالق معها ؟

فى ظل هذا القلق وهذه الحيرة التى تعرضها مجموعة الأسئلة السابقة وغيرها فلن القارئ يستمر فى القيام بعملية الالتفات البصرى عبر شطرى العلاقة: النص والصورة - كما يقوم - فى قراءته - باستخدام آلية الإنصات البصرى:



- عندما مات زوجها  
غطت شفيتها بالصراخ،  
فقد كان المشيق حاضرا  
وهى  
تستدعى أمطارا غزيرة  
كى تخفى فرحها.

القرئ عندما يواجه هذه الصفحة يتوقف أولاً مع الصورة فى أعلى الصفحة محاولاً قراءتها أولاً، ثم يجد نفسه أمام نص أسفل الصورة فيقوم بقراءتها ثانياً، ثم يلتفت عن قراءته الأولى/الصورة والثانية/ النص إلى قراءة الالتفات البصرى أى قراءتهما معاً فى أن واحد، فحين يطالع الصورة ينصت بصرياً إلى النص وعندما يذهب إلى النص ينصت إلى الصورة فيسمع/يرى صوتين فى أن واحد.

النص يطرح فكرة الخيانة الزوجية هذه الدلالة تتجلى فى الإشارة اللغوية "العشيق" الذى يختزل فعل/زمن الخيانة (كان .. حاضراً)، ثم تأتى الصورة الفوتوغرافية لتخلق التفتتاً بصرياً يؤكد مساحة التأويل، فهى لم تَلْ لتشكل امتداد فعل الخيانة الذى يتجلى عبر النص اللغوى/ ولكنها تشير إلى شق رؤياوى مغاير يتماهى مع دلالة النص، فلصورة تقدم كف طفل صغير فوق كف امرأة. ومن هنا تبدأ حالة الانجذاب بين مكونات النص: اللفظى والفوتوغرافى، يصبح الطفل هو العشيق، هذا الطفل الذى تهب المرأة حياتها له بعدما فارقتها زوجها.

لقد قام الالتفات البصرى – عبر حركة النص والصورة – بتحويل المعنى من الخيانة الذى يطرحه النص عبر وسائله اللغوية إلى الأمومة التى تطرحها الصورة التى اعتمدت على الإيحاء غير المباشر، الذى لا يترأى فى النظرة الفردانية المستقلة لهذه الصورة،

الانفـات البصرى

من النص إلى الخطاب

فهى لا تستطيع أن تقدم جدلا أو تطرح مساحة يسكنها الانجذاب بعيدا  
عن تماهيا مع اللغة، فهى – أى الصورة – أصبحت تجسيدا لانفعال  
الشاعر فى لحظة خاصة، يقرأ فيها العالم عبر ذاته الشعرية.  
يمارس الشاعر – فى إنتاج شعرية ديوانه – لعبة التبادل  
البصرى بين النص والصورة على امتداد الديوان :



- بعد ان وضع

العطر

ترك نبضه في المكان

.. واختفى..

الصورة تكشف ملامح عامل فقير يطفر وجهه بالعرق، وقد بدا مكدود الوجه من عناء العمل، يتفرس بعينيه الأفق الممتد، فهو الذى يصنع الغد والأمل بوصفه منتجاً. أما النص فيطرح ملامح رجل يضع العطر ويترك المكان ويختفى.

فالقارئ عندما يمارس وعى تلقيه فى إنتاج العلاقة فبّه يؤكد أن النتج الذى تطرحه اللوحة هو صنع الحياة عبر العمل والجهد الذى يتجلى عبر معطيات الصورة: قطرات العرق على الوجه، ثم يحدث الالتفات البصرى إلى النص فيحدث تحول فى المعنى: فالعطر متحول عن قطرات العرق، والنبض الذى ترك فى المكان هو ما أنتجته يده إنن فالنص يتخلق بين اللغة/الصورة واللغة/الكتابة دون أن يكون أحدهما تعليقاً على الآخر، مما يفرض على القارئ جهداً كبيراً لاجتياز مساحة التأويل، خصوصاً وأن كثيراً من الصور تبدو عميقة وغامضة، تحتاج إلى معالدة ولعب مماثل فى التلقى؛ لذا تظل العلاقة – فى هذا الديوان – قائمة على الانجذاب والإغراب والدهشة والتساؤل.

أما الرسومات أو الصور التى لا تكون من إبداع الشاعر – وتنسب إلى الطباع، يوافق عليها الشاعر، ويجعلها فى نسيج قصيدته مستهدفاً فعلاً جمالياً خاصاً يتخطى به حدود النوع الواحد – فإنها لا تنتج ولا تخلق فجوة يقع فيها التأويل، بل تظل رسومات محنطة، نكتة، جامدة، لا يحدث بينها وبين الوسائط اللغوية أية تفاعلية، فهى لم تستطع أن تتخطى السكون إلى الحركة، لأنها اعتباطية، مجانية، لم



تكن لعبا جماليا، لم تشكل مع النص بنية متوترة، قلقة، منحرفة، ضالة، تبقى تجريدية لا تؤدي دلالة، ويظل النص منطويا على نفسه، لا يسمح بالجدل مع هذا الساكن الجامد/ الصورة، وتنصب استجابة القارئ على النص اللغوي فقط، وربما تقوم مثل هذه الرسومات أو الصور بدور التشويش والانقطاع عن فاعلية التلقي، فكثيرا ما يركز الشاعر على شكل ثابت يتكرر، فيصبح نمطا: يتجلى في منتصف القصيدة أو نهايتها يقوم الطباع بإنتاجها من تلقاء نفسه دون أن يتلبس حالة الكتلة النصية؛ فيقترح علاقة ما بين الرسومات والنص بوصفه قرنا مشاركا، ينتج دلالة النص، ويقترح شكله وعلاقاته وحركته البصرية<sup>(٣٠)</sup>، لذا أثرت الدراسة عدم تناول هذه العلاقة بين النص والرسوم التي لا تخلق التفاتا بصريا، يعمل على تغير في مجال المعنى والدلالة.

## الالتفات عبر الشكل الحر والشكل التقليدى

عندما يستخدم الشاعر الجديد الشكل التقليدى فى بناء قصيدته الحديثة فإنه يعمد إلى كسر تراسل الزمن النصى وامتداده، ويقف فى وجه حركة اللغة وسرعتها لحظة تكوينها الأفقى مما يجعل الذات فاعلة بين ثنائية الحركة والسلطة أو بين الاعتبارية بمعطياتها الجمالية والقصدية بمعطياتها الجمالية كذلك.

لم تكن هناك قصيدة شكلية لكتابة القصيدة العربية، فالشاعر العربى لم يكتب قصيدته بنفسه حتى ينشغل بالشكل ودلالته، كما أن ارتباط الشعر العربى بالشفوية والرواية يؤكدان أن هذا الشكل العمودى فرضته الطبيعة العروضية وروية النساخ فيما بعد، تحققت فيه حركة النص من خلال الخصوصيات السمعية التى يخلقها الإيقاع الوزنى والصوتى والتكرار المنظم الذى تخلقه وحدة البيت؛ ومن هنا تتداخل النسب والعلاقات الثابتة فى الشكل فى ظل انبناء السواد على البياض، بل "إن هذا التوازى والتقابل المتعدد الأبعاد فضائيا يوازى أليا توازيا وتقابلا آخرين على مستوى التحقق الزمانى فى الأداء الشفوى، بحيث يوتر الأول والثانى ويحد من امتداده منظما له فى تواز هندسى تقدم معه عناصر النص فى نظام متشاكل" (٣١).

لقد حقق الانتظام- فى صيغته الشعرية فى نظر القدماء - متعة عبر آلية التلقى/الأذن، فهل حقق الانتظام فى صيغته البصرية الفعل نفسه؛ يرى بعض الباحثين "أن الأمر يتطرق بإدراك المعطى نفسه عبر حاستين إبراكيتين : (العين ، الأذن). وإذا حللنا بلن الصلة الوثيقة بين الزمانى والفضائى فإن الفضاء وهو ينظم العناصر فى ترتيب وتواز نمطى متشاكل، أدعى بالضرورة أيضا لمتعة العين وإبلاغها بالنظر إلى الشيء بحيث توازى لذة الأذن، ومتعة الاستماع متعة النظر" (٣٢).

وفى ظل هذا النمط الشكلى تتحاز القصيدة إلى القراءة الأحادية التى لا يقدم فيها الشكل تعددا قرانيا وبالتالي تعددا دلاليا.

يحدث الالتفات البصرى عند الانتقال من شكل إلى آخر: من العمودى إلى الحر أو من الحر إلى العمودى، ولكن شتان بين ممارستين يحكمهما وعيان مختلفان، فعندما يمارس الشاعر حركة الانتقال من الشكل العمودى إلى الشكل الحر فقه يكشف عن ضيق السكن الذى ألفه واطمنن إليه واستسلم له، فيصبو إلى البراح، يتوق إلى الحرية بوصفها وجودا، غير أنه يظل مشدودا للوراء، فيأتى الالتفات البصرى مشوبا بالبطء واختيار الحرية بقيود الالتزام، ومن هنا تتضائل المساحة الدلالية، وتتقلص المتعة الجمالية؛ لأن الشاعر يكون - فى إجرانه البنائى/التشكيلى - مخلصا للنمط الأساسى، القار الثابت، الذى يآلفه الآخرون - فيرضى بما يهبه النظام الجمعى،

وىخشى الخيانة التى تؤسس لقطيعة كبيرة - يتحرك فى دربه فلا يحقق التواءات أو بنى معمارية/جمالية تدخل البهجة، وتحقق النشوة، وتفتح أفقا للتأويل، إنه القانع المتردد بين الالتزام المطلق والخروج النسبى.

ولكن الشاعر الجديد حين يخرج من الشكل الحر إلى الشكل التقليدى/العمودى فى قصيدته فإنه يؤكد استيعابه الأنى للمثال الكتابى، ويكشف عن قدرات كبيرة لمهاراته ووعيه الجملى واستيعابه للبدائل الجمالية، فهو يشعر بحاجة ملحة إلى اللعب الذى يحقق وجوده الحى، وبلتالى يحدث انحرافات قادرة على تحقيق المتعة والادهاش عند المتلقى، هذه الخاصية وهذه القدرة تخلق أثرا مفتوحا، ولا تعطى لـ"أفعال الحرية الواعية" عند المؤول وأن تجعل منه المركز لشبكة لا تنتهى من العلاقات" (٣٣).

والشاعر الذى تستقيم له الأشياء لحظة ممارستها يستطيع أن يخلق منها عالما متفردا له خصوصيته يرتبط باللحظة الجمالية الخاصة، ولهذا يؤكد الشكل الحر وجودا حرا للذات المبدعة، يكون اختيار الشكل التقليدى/العمودى تأكيدا لهذه الحرية وقدرتها على الحركة، فتبحث فى المستقر الثابت عن حركة جديدة ولحظة جمالية مختلفة، تكون إشارة دالة عبر الشكل من خلال إسقاط الماضى على الحاضر والتلذذ بذكره، خصوصا وأن الإنسان أمام انكساراته المتوالية يعشق الذكرى ويلتس بها، يحاول أن يتفحصها ويتأملها

ويُتغنى بها. إنه يلتقط لحظة متوهجة فى كثير من الركام، تعيد إليه الوجود الحى خصوصا أن "وظيفة الفن ليست معرفة العلم، وإنما هى إنتاج مكملات للعالم. فهو يخلق حياة وقوانين خاصة بها"<sup>(٢٤)</sup>.

إنه استدعاء الشموخ فى مقابل الخنوع والاستسلام للذين يهيمنان على الواقع المعيش، غير أنها علاقة اتصال وانفصال فى آن، يقبع الشاعر فيها بين الالتزام النسبى والخروج المطلق. من هنا أصبح مسكونا بالبحث عن وسائل تعبيرية وجمالية - الشكل واحد منها - تلام هذا الواقع المتداخل والمتوازى والمتلاطم والمتماهى، فالدراسة تنحاز فى مفهومها للحظة الجمالية الراهنة فتتبنى استدعاء الشكل التقليدى فى القصيدة الحرة أو التفعيلية، وفى ظل هذا التردد بين الشكلىين تتفعل خاصية الالتفات البصرى، فالقارئ فى ظل هذا النمط من الالتفات البصرى يشعر بلحظة متفردة : لحظة التصادم أو الحركة عبر الحواجز التى تقوم بفعل اليقظة الدائرية، إنها استعادة وجود من التشظى إلى الكيان الصارم، وكان هذا الالتفات من الشكل الحر إلى الشكل العمودى يعبر عن لحظة/ حالة نفسية لا تعرف السير أو الحركة على وتيرة واحدة، وفى لحظة مفاجئة تنشد الراحة والتأمل والتلذذ مع الحركة المنتظمة، كما يخلق الالتفات لحظات انتقل بين حالات نفسية متعددة ومتغيرة فى آن.

ومن أمثلة هذا النوع من الالتفات ما ورد فى قصيدة "ضد البنفسج" للشاعر حسن طلب حيث استخدم ثلاثة أطر شكلية حققت ظاهرة الالتفات البصرى، حيث ينتقل من الشكل الحر إلى التدوير إلى

العمودى ذو اللىك...،

تبدأ القصيدة بالإطار الأول المتمثل فى الشكل الحر الذى  
عرفته القصيدة التفعيلية:

القلب معتم... وأنت لا تضىء

والليل لىل... توأم

وكل شىء ذاهب

وسلف الفساد والكساد والموت البطىء

فألىك - وىك عنى أىها البنفسج الردىء<sup>(٣٥)</sup>.

ثم يلتفت حسن طلب إلى شكل آخر يعتمد على التدوير  
والامتداد الأفقى والمناجاة الصوفية التى يرى فىها تجسيدا لحالة تعاني  
ألم البوح والكشف على هيئة "المواقف والمخاطبات" بعيدا عن  
الانفصال أو التقطيع أو الإيجاز أو الوقوف عبر عوامل لغوية أو  
غيرها مستسلما للتدفق والعفوية:

ألا يا أصحابى ويا أخذان ذاتى ويا خلصاتى وشىعتى

فى الفداء وحين الشق، يا أىها الفارع البصير

بأناسوت والمطلع على الأنفة ويا أىها الكائن

الأكادىمى نو الخمار الفلسفى ويا أىها

الساكن الكلىم والقرم الصعدى الكظىم، تعالوا

ثلاثتكم إلى، قبلونى عند مفترق الحزن وهىنوا لى

متكا جنانزىا، حتى إن هىاتم وانضبطت هىنتكم

فاتظروا مليا فى عنى الأيمتين، تروا بنفسجتى الحلوة  
تسقط...<sup>(٣٦)</sup>.

أما الإطار الثالث الذى استخدمه حسن طلب فى قصيدته -  
وقد مارس فيه حركة الشكل/الالتفات البصرى عبر التناوب فهو  
الشكل العمودى، وقد مارسه فى أكثر من موضع فى قصيدته  
مستخدما التناوب بين الأشكال رغبة فى إحداث حركة نصية تعتمد  
على الالتفات البصرى الذى يحقق دلالات متغيرة: نفسية ومعنوية:

بناديك الأريج على الفصون

بنفسجة الندامة : عنك دونى

متى تكون الخيانة فيك طبعاً

فخونى ما حلاك أن تخونى

نثرت عليك من شعري فنونا

ولولا أنت - أذرت بالفنون

بحيط الشعر أن تغزى إليه

لأن الحب هلن عليك: هونى<sup>(٣٧)</sup>.

يؤكد حسن طلب - من خلال ممارسته الشكلية - أن الشاعر  
الجديد يفجر كل إمكانات اللغة وطاقاتها الموسيقية سواء أكلن على  
المستوى العروضى أم المستوى الصرفى للكلمات أم المستوى  
التركيبى للجمل من خلال علاقات المخارج الصوتية التى تشكل  
وجوداً جمالياً، يتحقق فى الشكل التقليدى المعتمد على إيقاع بحر

الوافر من خلال تفعيلته "مفاعلتن //ه///ه" ليقيم حواراً عاطفياً مع  
بنفسجته: ربما الأنثى الخائنة التي لا تفي بوعد، هذا الحوار يستدعي  
تنغيماً موسيقياً يحققه الشكل العمودي ذو السيمتريّة الموسيقية، كما أن  
فضاء القصيدة العمودية "فضاء شعري ممتد، تتماثل فيه الأشياء  
وتتشابه، وهو أشبه بفضاء الصحراء الرحب الممتد، حيث تنتصب  
الخيام، وتتشح الظلال، لأن حضور الشمس هنا مراقب عن كثب،  
وانتصاب القصيدة بالشكل المذكور يوازي انتصاب الخيمة المتفردة  
في الفضاء الصحراوي الواسع" (٣٨)

يلتفت القارئ بصرياً عن الشكل التقليدي – في المقطع  
السابق – إلى الشكل الحر:

نفس السواد ثم...

والكساد والموت البطيء

فأين وجهك الوضيء

يهل مثلما كان يريني!

هل خبا نورك؟

أم كلت عيوني؟

واه. قل لي: أين المسيء؟ (٣٩).

وعندما تعاود الشاعر حالة الصوفي المجاهد من أجل  
الوصول والنبى المورق بفجائية الوحي فإنه يعاود البحث عن شكل  
آخر يناسب الحالة فينتقل إلى بنية التدوير المتلاحق أفقياً، ليكشف عن



حالة التدفق وزخم البوح و غليان الإفاضة دفعة واحدة بلا توقف أو  
إبطاء:

"زملونى زملونى يا خلصتى الأقربين واخشعوا ملها  
ملها فى حضرة البنفسج اللعين، ثم اتركونى كى  
أواجه الآلة بالآلة، حتى إن أننت فلكتمل عليكم  
أنينى وانضبطت أنتى، فدعونى كى أرمز للألم  
بقلبى وللحزن بسحنتى وللخراب بذاتى حتى إن  
رمزت فلكتملت عليكم رموزى وانضبطت برموزاتى  
فدرونى كى أسمى الحب سرايا والوطن يبابا  
والحضور غيابا..." (١٠).

ويكمل الشاعر بنية القصيدة القائمة على تعدد الأشكال  
والانففات البصرى – من أجل أن يقرأ واقعا جديدا للأنثى – فيلجأ إلى  
الانتقال من الشكل التدويرى إلى الشكل العمودى مرة أخرى، ليكتب  
حالة متردية، يتلبسها العفن والدنس فيتراجع عن الشكل الجمالى  
المفارق للاعتيادية، وينحاز إلى الشكل العمودى الذى يلائم الحالة  
العادية المباشرة، التى تحتاج إلى تكوين نصى مسطح، تقريرى،  
يجنح نحو الوضوح مفعما بالألم والحسرة ومرارة الخيبة وفقدان  
اليقين واللاجوى:

طبيبك لا يبشر بالشفاء

فدواؤك يستحيل على الدواء

راك وقد تعلق من أمام

بك الدنس المقيم، ومن وراء

بعر عليك أن يبقى ظهورا

رداوك - ويك ، قبح من رداء

فحسبى مغنما أوبى سليما

فبتى قد نجوت من الوباء<sup>(١)</sup>.

ويستخدم حسن طلب شكلا جديدا يعتمد فيه على تناوب الشكل العمودى والشكل المثلثى محاولا أن يبنى نصا مختلفا يعتمد على مهارة التجريب واللعب اللغوى عبر شكلين أحدهما: يمثل نمطا جديدا فى التشكيل الكتابى على فضاء الصفحة، يعتمد على التكرار المتنامى مكونا شكل مثلث قائم الزاوية ثم يخترقه شكل عمودى يعتمد على وحدة الوزن والقافية محدثا بذلك أمام القارئ فرضية الالتفات البصرى وحركية البنية النصية.

وما أن تستقر هذه القراءة عبر الشكلين السابقين حتى يلتفت الشاعر عن الشكل العمودى إلى الشكل المثلثى مرة أخرى، ولكن فى هذه المرة اعتمد الشاعر فى تشكيل الشكل المثلثى على طريقة مختلفة، تودى إلى الإدهاش وإلى الالتفات البصرى مع الشكل المثلثى الأول حيث اختلفت صورة المثلث فأصبحت قاعدته إلى أعلى ورأسه إلى أسفل، وتحول البناء القائم على النمو والامتداد من خلال التكرار التصاعدى كما فى المثلث الأول إلى بناء مثلث يقوم على التآكل الذى يشير إلى التردى والانهيال وتآكل الواقع:

10

هَذَا الْمَكْتُوبُ بِمَنْحَبِ رُقَادِي  
قَتْلِي، وَالْعَصَا وَمَاتِلَا  
فَهْرِ بَيْتِ هَلِي حَتَّى قَتَلْتَنِي  
كَانِي، وَالْحَمْدُ وَمَنْ خَلَقَ  
بِكُلِّ شَيْءٍ مِنَ الْأَمَانِ

وَيُسَبِّحُ لِي قَدِيرُ الْمَحَادِ  
مَوَادِّ فِي مَبَادِ... فِي مَوَادِّ  
فَلَا مَانِي لَكُمْ وَلَا جَوَادِي  
جَوَادِ... فِي جَوَادِ... فِي جَوَادِ  
غَدِي... لَا شَيْءَ مِنَ الْأَمَانِ

فَمَنْزِلُ... فِي مَنَازِلٍ... فِي مَنَازِلٍ  
وَلَا تَحْتَبِئْ... فَيُخْرِجُكَ مِنْ قَبْرِكَ  
مَعَا... فِي مَنَازِلٍ... فِي مَنَازِلٍ  
أَمَّا وَفِي... وَالْمَنَازِلُ... وَالْمَنَازِلُ  
مَعَا... فِي مَنَازِلٍ... فِي مَنَازِلٍ

[illegible]

يطرح هذا الشكل جدلاً على مستوى البناء حيث يعتمد المثلث الأول على التنامى البنائى والتنامى الدلالى فهو يجسد معطيات التفسخ والسخط التى تمتد فتحتوى الأفق الممتد، ثم يقوم الالتفات البصرى - الذى أحدثته طريقة البناء وحركتها - بدور فى إنتاج دلالة المثلث الثانى القائم على الحذف والتأكل، فهو يرمى إلى الواقع المنهار المتأكل، وتراجع كل المعطيات التى سادت فى الشكل الأول/المثلث الأول، مما يحقق جدلاً نفسياً متماهياً مع الجدل البنائى، فلهذا التجريب الشكلى خصلية جمالية لا يمكن "أن تدرك إلا بصرياً وفى حالة انتقاء إمكانية التلقى البصرى، لا يمكن للأذن أن تدرك الشكل فى أبعاده المميزة تلك، كما لا يمكن للصيغة الشفوية للعرض أن تقدمه كذلك" (٤٢)

ويستخدم علاء عبد الهادى ثنائية الشكل الحر والشكل العمودى فى قصيدة واحدة فى إطار بنائى مختلف، حيث اعتمد الديوان على تناوب بنيتى المجاز والسرد مع وجود علاقات تشكيلية خاصة بين البياض والسواد، يتكشف من خلالها الالتفات البصرى الذى يفتح مجال التأويل والتعدد القرانى:

| أختت يد تضغط على قلبى بقسوة

وأنا ألمح شخصاً ما..

قلداً من ... بعيد..

لست له ملامح أبى! |

فلم يكن

قد تبقى لى

سوى بقة واحدة!

##" (١٣)

يلتفت القارئ بصرياً عن الشكل الذى طرحته هذه الصفحة –  
والتي تؤكد مضمون التغيير والتحول والانزياح الدلالي، حيث  
الراوي يعترف صراحة أن القادم من بعيد ليس أباه الذى يعرفه، ثم  
يواجه لحظة جدل الموت والحياة، ينتصر فيها الموت المراض على  
قلبه الذى يملك بقة واحدة – إلى الشكل العمودى، ليشارك هذا الشكل  
فى إنتاج دلالة الخطاب، حيث يشير إلى الوحدة والتماهى والنظام  
عبر وحدة الوزن والقافية والموضوع، وتتصب عين القارئ على أفق  
محدد يؤكد حالة التوحد بين الراوى وقرينه من جهة وبين الشكل  
العمودى والموضوع/الرثاء من جهة أخرى:

رثيتك يا قرين ولا أصادى

ولم أك من جناك ولم تعد

تدثر بقة الشبهات صدرى

وكم خالعت فى صحوى رقادى

لمعتل اللسان بغير شكو

طواه الوقت يأتى فى سهادى

فكنت دعوتى للفاك شوقا

وكان فراقنا وصلا وهادى

علام تحفنى رفات خطو

تهيج نشيدتى صمنا وشادى<sup>(١١)</sup>.

وهناك صورة من صور الالتفات البصرى عبر تناوب  
الشكل الحر والشكل العمودى تتحقق عندما يستدعى الشاعر المعاصر  
نصا تراثيا على سبيل "التناص" وفيه يلتفت الشاعر عن شكل  
قصيدته الحرة إلى الشكل العمودى القار فى القصيدة التراثية  
المستدعاه، تستطيع عين القارئ أن تقف على أبعاد الشكلين وجدلها:

وعالت جحافلنا من جديد تلوك العذاب

تجر نبول المهانة فتعة بالإياب

يا دار عبه (و) حيث كنت تكلمى

وصفى لنا يوم اللقاء الأسحم

ولا تكتمى سرا فما أضحى لنا

- يا دار - سر لم يذع كى تكتمى

قلبى عليك وأنت فى كف اللظى

مسببة رحماك مطلول الدم

ولقد نكرتك والرماح نواهل

منى وببيض الهند تطحن أعظمى<sup>(١٢)</sup>.

يحقّق هذا الالتفات البصرى القائم على تناول الشكل الحر والشكل التقليدى رغبة جمالية تؤكد التواصل على معطيات جمالية تعيد القارئ إلى لحظات الإرث الفنى القائم على الشكل، كما تخلق فى نفس المبدع جدلية الانتماء للماضى والحاضر فى أن واحد، يستطيع من خلالها أن يكتشف موقعه بالنسبة للآخر / العلم، كما يمكنه مواجهة الآخر بالانتماء إليه ومواجهته فى أن.

## الالتفات البصري عبر الشكل المجازي والسردى

عندما كسر الشاعر المعاصر النسق أو النموذج الكلاسيكى المتمثل فى الشعر العمودى وانحاز إلى الشكل الحر كان ينشد الحرية الإبداعية التى تناسب وعيه الجمالى الجديد الذى يؤكد وحدة الفنون وتداخلها، فلستطاع أن يمارس اللعب مع الورقة البيضاء متخذا من البنية الخطية اقنوما خلاصا، يعتمد على علاقة خاصة مع السطر الكتابى سواء أكانت هذه العلاقة أفقية أم رأسية فالقارئ قد تعرف - بصريا - على تشكيل الشعري الحديثة عبر الشكل الحر القائم على توزيع السواد والبياض بطريقة خاصة، يمكن تسميتها بالشكل المجازى. حاول شعراء الحداثة اختراق هذا الشكل الكتابى/المجازى الذى اكتسبته القصيدة الحديثة فى بنائها عبر جدلية العمودى والأفقى بحثا عن أشكال متنوعة، تسهم فى إثراء حركية النص وديناميكيته التركيبية بعيدا عن السياق الواحد أو النسق المفرد، أشكال تستوعب طاقات المبدع وهوسه بالتجريب وإيمانه بالكتابة فى مقابل القصيدة، فانتشرت الكتابة السردية التى تخلق شكلا سرديا ونعنى به "التتابع الكتابى وتواصل السياق وامتداده عبر سطور أفقية، تواصل اكتمال نفسها، وتتنامى من غير تقطيع أو فصل بمساحات بيضاء، بحيث تشكل صياغة بصرية تتماثل مع النسق النثرى" (١٦).



والذى يغير من اتجاه البنية الخطية وحركة الكتابة التموج الداخلى على اعتبار أن "مفهوم البنية الخطية تتجسد حين يمكن اعتبار الكتابة شكلا بالمعنى السيكلوجى للكلمة"<sup>(٤٧)</sup>، لأنها "تجعل من الكتابة شكلا لشكل آخر، عنصرا بقيا لكل الوجود وشخص الفرد الذى يكتب، هذه البنية الخاصة يمكن أن ترتبط ببنيات أخرى لنفس الفرد من أجل البحث عن تعالقاتها [correlations]"<sup>(٤٨)</sup>.

تعددت أشكال الكتابة الجديدة فمن الشعراء من يستخدم الشكل المجازى فقط وهو الأغلب والأعم، أو السردى فقط - وهو ما يسرد تجربة الحادثة الشعرية أو يستخدم الشكلىين معا، فيحدث - عبر تناوبهما وتجاذبهما وتجادلهما - التفات بصرى، فمن الشعراء من يستخدم الشكل المجازى ثم يخترق قصيدته بالشكل السردى، وفى هذا ينتقل القارئ من وضع محدد قامت فيه حركة الأسطر عائقا أمام تقدم عينه فى مدى أفقى تشكله الكتابة التى تقل من حركة السواد مع البياض، وتجعل من غلبة الانتشار للسواد الذى يواجه به الشاعر العالم، كما فعل "محمد بنيس" فى قصيدته "صحراء على حافة الضوء":

(1)

بجزءٍ تولي فيها

أي لحظة

لنجر الغيم

هناك حيث لرمزاً ينشأ هاتياً بياضه

حيث الأسمعة راسيات

والمدى غمر بحررة الكلام

ههنا

نردد ما نشاء

خطوط من حلاوة

ومن تركوا بنها الرزح

ساهرة

بحموتها على وطن نوزع بين فضاء العلم

أي لالة هذه التي، فطلي تتجف بها، كما لو كانت، مع سكرة مسرعة في تروبيتي، تتألف، صاعدت

إلى معتم لتبضعت، نواها صاعدت، من وداع وتبسم، فيه لالتيمي بالقسيء، هذا لير، رمل تصنعها

لوزاج، رمل، تبسط بين دينك رقيقة، مرر تصاميك، ساعد

له ——— نغم

بصل الحواشي بالترسلي

وبتداء لرمز جسر

يترك الخطوات بين دم النهاية

لا نهاية

تئين يومنون مدبج العطش

مسافة رجبة

تلقى غنى وشدها

نعد، شاحبة نمرأ فريفة

من ظفرة

سفينها خطأ ظلال مشاري

صور تتلفح محوها.

أما رفعت سلام فيستخدم الشكل السردى فى بناء ديوانه: "إلى  
النهار الماضى" يخرقه فى بعض المواضع بمقاطع الشكل المجزى  
محققا التفاتا بصريا، يفسح الشاعر - فى ظل الشكل السردى - المجال  
أمام الذات لتمارس حضورا فاعلا وأكثر حركية، يفتح أفق البوح،  
فتلنقظ مفردات وجودها الخاص، ويشارك القارئ الشاعر فى هذا  
الحضور الخالص دون توقف أو إبطاء:

لى أن أقبض قبضة من طين (الموافق ١٦ نوفمبر ١٩٥١).

وانفط فيها من روى (المرفرة على شفا العراء، فتستوى

عرشا ومكونا من فاكهة يطفو على ماء (صولجان، وحاشية،

وعرا يا غابرون أين الجوارى والمهظيات؟ وإذ ينعقد

الريوان، أنفجر فيهم لمن الملك اليوم؟ فيخرون)

فمن لا يذكر الشرى.

وأسمى اختصار سبعة آلاف سنة من أوبئة و طواعين

ومجاعات وفاتحين حقول من عفاريت ليلية تحاوى (الفاكحة

وبيت من ربح وشمس جعل نصب يتهاوى يقول لى هيت

لك ويقول لست سفينة ويبقى فى

حضنى

تفتح أبواب الفصول

تربها كرجاجات يائسة

وتصنع الحقول. (٤٩).

هذا النمط من الكتابة يفتح مساحة الزمن البنائى / الكتابى  
الخاص ببناء النص فى اتجاه أفقى، يواجه الشاعر من خلاله زمنا  
خاصا، يتولد عبر جدلية السواد والبياض تتحكم فيه البنية الخطية  
للنص ومسارات تعالقها، فى كل بنية سردية "تبين أن الزمن يمكن  
أن يكتسح الفضاء، وأنه يتم فى فضاءات متعددة، والأفراد اللذين  
يملكون هذا النوع من البنى الخطية، يكون زمنهم الشخصى ملتصقا  
بلازمن الاجتماعى، رغم الانحرافات العرضة، انهم لا يستشعرون  
المدة، لأنهم مندمجون كليا فى الزمان الذى يملأونه" (٥٠).

لقد استطاع الشاعر الجديد – من خلال تناوب الشكل السردى والشكل  
المجازى أن يكسر الفضاء الجامد، وأن يضيف زمنا خلاصا، تتوقف

الالنفات البصرى

من النص إلى الخطاب

حركته على حركة اليد والاتجاه الذى تتبناه، كما أنه يخلق حركة تحكم  
بنية النص المتشظى.

من النص إلى الخطاب

الالتفات البصري

# الالتفات البصري

## وشعرية الخطاب

من النص إلى الخطاب

الالتفات البصري

إذا كان الالتفات البصرى - فيما سبق - قد تحقق عبر آليات تشكيلية عدة - فى مساحة نصية محددة شغلت جزءا من أعمال متفرقة، تصل إلى جزء من قصيدة أو قصيدة كاملة - فإن هناك أعمالا شعرية اعتمدت على التشكيل البصرى عبر تقارب الأشكال المتعددة وحركتها فى بناء واحد، مما أحدث تغييرا فى مسار الرؤية البصرية للقراءة أثناء مواجهة النص؛ فتتعدد سياقات النص وتتغير حركتها، وبالتالي تتغير حركة الدلالة كلما انصرفت العين من مطالعة شكل أو نسق إلى آخر.

تبنى شعراء الحداثة فى العالم العربى طرقا جديدة فى تشكيل أعمالهم رغبة منهم فى إيجاد خطب شعري يتوازى مع وعى جمالى وفكرى جديدين بعيدا عن النص المفرد أو البسيط أو أحادى البنية، فتبنوا "الكتلة النصية" القائمة على التسطى والتعدد السياقى خصوصا فى مستواه البصرى، فتعددت صورة الأعمال الشعرية فى تشكيلها وإخراجها الكتابى والطباعى، تبنت الدراسة ثلاثة أعمال يمثل كل واحد منها اتجاها ما، فاختارت ديوان (الكتاب) "أدونيس" بوصفه النموذج الأول فى الشعر العربى المعاصر الذى تبنى ما يسمى "بالنص التشعبى" أو الكتلة النصية التراكمية، وفيه يتجلى الالتفات البصرى عبر جدل النص والنص المرافق من جهة والنص والمتن من جهة أخرى، والعمل الثلقى - الذى تبنته الدراسة - ديوان "إشراقات" لـ "رفعت سلام" وهو ينهض فى بنيته البصرية على جدل



المتن والهامش عبر علاقة امتدادية وتقاطعية فى أن تتجلى من خلال  
قدرة الشاعر على استخدام إمكانات الخط وسمكه. أما العمل الثالث  
فهو ديوان "سيرة الماء" لـ (علاء عبد الهادى) الذى يعد نموذجاً فريداً  
ومعقداً فى بينته البصرية حيث استخدم أليات بصرية لم تعدها  
القصيدة من قبل.

## "الكتاب" وشعرىة الفضاء البصرى

ىعد "ادونىس" من أكثر الشعراء العرب جسارة وقدره على التمرد، ورغبة فى التجاوز والاستباق، يؤمن بالهدم والتأسيس والبناء فى أن، ىعرف أن "الزهرة التى أكملت تفحتها تبهج ولكنها لا تغرى"، يطلق على نفسه "شاعر الخراب الجمىل"، فهو لا ىهدأ ولا ىطمئن للجاهز المجانى، فتح نافذة التجرب فى الشعر العربى الحدىث واسعة، حتى ىمكن أن نسميه "الأب الشرعى للحدائث الشعرىة العربىة الجدىة"، عرفت على ىدیه خللة المفاهىم الساندة المستقرة عن الفن والإبداع والفكر، استطاع أن ىجذب الأجل الطامحة للتجاوز والمسكونة بتحرىر الذات الشعرىة من سلعة الآخر المستقر، فرفعت راية البحث عن أفاق جملىة جدىة عالىة، تفتش فى الومى، وتعتنى بالشكل، وترى أنه لىس المهم ما ىقل ولكن المهم كىف ىقال".

أدخل "ادونىس" على القصىة العربىة الحدىثة ما لم تكن تعرفه من قبل، تغلغل فى جسد الشعرىة العربىة، لىفك عنها أربطة الخىلة، ىجرب فىها الانحراف الذى ىفجر فى نفس المتلقى مجموعة كبرىة من الأسئلة – فتصبیح القصىة – عنده – قلقا، ىسكن الروح، وسوالا عمىقا ىسعى لإجابات كثرىة.

أسس مشروعا جماليا مع مجموعة من شعراء جيله عرفوا  
باسم جماعة "شعر" التى ضمت أبا شقرا، وخليل حاوى، وأنسى  
الحاج وغيرهم..، هذه الجماعة وقعت على صك رفض النموذج  
والمثل، وارتبطت بالتجريب الدائم والبحث عن فضاءات تمنح النص  
الشعرى ما لم يكن يعرفه من قبل.

يلقى ديوان "أونيس" "الكتاب" معبرا عن رغبته الدائمة فى  
خلخلة البنية النصية التى عرفها القصيدة العربية الحديثة التى تستقيم  
فى لغة - بكل معطياتها - تقرأها الذائقة العربية إلى نسق بنائى  
مختلف لم تعرفه القصيدة من قبل، يقوم على تشابك البنى النصية  
وجدلها، وأشكل تطرح أسئلة فى كيفية تلقّيها إنه انفتاح جديد فى  
كيفية التلقى، يحتاج إلى أليات جديدة.

ونظرا لتشعب البنى النصية لديوان "الكتاب" نرى أن  
الالتفات البصرى هو الألية القرآنية المناسبة لهذا العمل، الذى يحتاج  
إلى تأمل عميق وحركة دائبة متغيرة الاتجاهات لفك مغاليقه وتأويل  
علاقاته المتشابكة، حيث يحقق الالتفات البصرى بدائل قرآنية، تجعل  
القارئ أمام قراءات عدة ينحاز إلى أحدها مقترحا دلالة ما، ربما  
تتناقض مع قراءة أخرى للنص نفسه.

واختيار مثل هذا العنوان "الكتاب" يثير فى نفس المتلقى  
احتمالات دلالية عدة خصوصا وأن العنوان ورد مستقلا لا يعمل فى  
تركيب وهذا يفتح مجال حركة الدلالة و"يؤسس خصوصية العنوان

الذى ينتمى بحال من الأحوال إلى محور التوزيع بالرغم من حضوره كدوال، فانتفاء العلاقات السياقية يجعله أيا كان تركيبه اللغوى بمثابة عنصر من عناصر محور الاختيار، لا يمنع حضوره من كونه داخلا فى علاقات غيب إيحائية لا علاقات حضور سياقية" (٥١).

وعندما يواجه القارئ "الكتاب" يطرح على نفسه تساؤلا: "لماذا اختار أدونيس هذا العنوان؟ لم يكن الاختيار مجانيا فى تصورنا خصوصا وأن "أدونيس" صارم بقدر فوضويته الإبداعية، فالمدقق لا يستطيع أن ينكر تأثره الواضح بعنوان ديوان الشاعر الفرنسى مالارميه الذى أسماه (الكتاب)، الذى يمثل النموذج العجيب للأثر المفتوح كما يقول امبرطو ايكو: "إنه الكتاب le liver، لما لارمى هذا الأثر الضخم والشامل والرائع الذى يمثل تحقق فاعلية الشاعر بل تحقق العالم كله. (فالعالم يوجد للوصول إلى الكتاب)" (٥٢).

ويقدم "إيكو" ملامح "الكتاب" لمالارميه التى نرى بأنها تتماهى مع ملامح "الكتاب" مع "أدونيس" والتى تؤكد فى الوقت نفسه تأثره بهذا الاتجاه، يقول إيكو: "إن الكتاب يجب أن يكون بناء مفتوحا ومتحولا، ليس فيما يتعلق بالمعنى فقط، حيث كان من قبل يشكل تأليفا مثله مثل المغامرة، وحيث تعطى عناصر النمو والتركيب والتنظيم الطباعى تعددية فى العناصر المتعددة الأشكال التى تكون علاقتها غير محددة" (٥٣).

ولم يكن تأثير عالم "الكتاب" لمالارميه قاصرا على أدونيس فقط، بل على معظم أعمال شعراء الحداثة خصوصا من تناولتهم

الدراسة، الذين يطمحون إلى إيجاد نص شعبي أو نص مفتوح عبر بنى لغوية وبصرية متعددة الأشكال.

يضلل أدونيس القارئ - عند مطالعته الكتب - عبر الالتفات البصرى - وكأنه يخطط لجريمة جمالية لا يحفل بنتائجها عندما يضع على صفحة العنوان الداخلية وصفا لكتابه بأنه: "مخطوطة تنسب إلى المتنبي بحققها وينشرها أدونيس" فكانه يتقنع بالمتنبي ويحيل إليه الجريمة والخراب الفنى، ليقف القارئ أمام زمنين متداخلين وعالمين متماهين: زمن المتنبي وعالمه، وزمن "أدونيس" وعالمه، إنها لحظة اختراق التاريخ والعلم واختراق الذات فى الوقت نفسه، يبحث "أدونيس" عن ضالته فيحيل مالا وجود له إلى وجود، حيث يظهر ما هو كامن فى جوهر الأشياء دون أن تفقد شكلها، دون أن تختزل إلى محض معنى فيستطوع بوح ما حوله من موجودات، فإن استطاع الشاعر أن يفعل ذلك اصطاد منها ما يدهش.

والمأمل فى علاقة المتنبي بأدونيس يرى أن الأول يرافق الثانى فى حركته الرؤيوية والبنائية التى تقوم على اللعب والإيحاء منذ الصفحة الأولى فى كتاب "أدونيس" عن طريق استهلاله واستدعائه للمتنبي عبر التناص: "ومنزل ليس لنا بمنزل" إعلانا عن التماهى والتوحد بينهما، ويتوالى حضور المتنبي فى كل سفر من أسفار "الكتاب" عبر آلية القول، هذه الآلية التى تكسر هشاشة البنية الغنائية البسيطة، التى يعتمد عليها الشاعر الغنائى الذى يعد وثيقة

حضور الذات في إطارها الروماتسي، الشاعر الذي يتباكى معتمداً على ضمير الذات التي تتحرك في علاقات محددة مع الأشياء من حولها، كما تمنح هذه الألية مشروعية التماهي الإنستى الذى تذهب إليه الذات الشعرية مع الآخر فى تجلياته وانجذابه إلى لذة أشبه بلذة مجاهدة الصوفى فى مقام الوصول، وبلذة المحب حين يتوحد بمحبوبته فى لحظة شبق عارمة، كما أن هذه العلاقة القائمة على استدعاء الشخصية التاريخية عبر النص تؤكد أن دور التناص "يتمثل فى خلقه لمرجع ثابت"<sup>(٥٤)</sup>، وفى إيجاد نوع من الشفافية بين النصوص وأصحابها تلغى الحواجز التاريخية "إن هذه الشفافية الوهمية للتناص التى تجعلنا نصنفها هى التضامن الأيديولوجى الذى ينسبنا قيمة التاريخ الذى يخترق أصحابها ويميز فيما بينهم"<sup>(٥٥)</sup>.

والمطالع لكتاب أدونيس يجد نفسه أمام خطاب معقد، مدهش، محير، رافض، ومتجاوز، يدعو إلى القطيعة، لقد ألف القارئ بصرياً أن يقرأ نصاً/خطباً فى إطار عاداته التى تربى عليها حين يطلع أعمالاً شعرية، هذه العادة التى تتعامل مع مستوى تدريجى للبنية التكوينية للنص، بنية أحادية تمتد فى أفق واحد، لا التواء فيها ولا تعاريج، تمارس عينه عادة محددة الاتجاه وإن تداخلت الأصوات، لكنه أمام كتاب "أدونيس" يجد عينه وعادته القرآنية وذائقته أمام اختيار جديد: أمام أفاق متعرجة ومتداخلة، أمام تراكم بنائى تخترقه مستويات كثيرة من السياقات الضالة والمنحرفة، تخلق كتلة متشعبة

كيف يقرأ المتلقى هذا الخطاب الذى يكون شعرىته فى ظل علاقة خاصة مع أشياء لم يالفها من قبل ؟

عليه أن يمارس علاقة سرىة مشروعة مع التاريخ والثقافة والوعى الإنسانى الذى يضرب فى اتجاهات كثيرة. فالديوان يتحقق فى الجدلية بين المذكور والمحذوف بين المفوظ والفضاء، يحاول أن يقدم بديلا للعالم ، و"يجعل ممكنا تحقق تبادل عناصر النص الموجه نفسه إلى الإحياء بالعلاقات المفتوحة، يهدف إلى أن يكون بالنسبة للقرئ عالما دائم الانصهار والتجدد"<sup>(٥٦)</sup>.

تسهم هذه النصوص الجديدة القائمة على التشعب والتراكم والجدل والتداخل والتوازى - فى خلق آلية قرآنية لم تعرفها وسائل التلقى من قبل، فالنصوص هى التى تؤسس وسائل قرآنية تختبر قدرتها على إنتاجية العلاقة بين الرسالة والمتلقى، فكلن طبيعيا أن يتحقق الالتفات البصرى بوصفه مصطلحا ومنهجا إجرائيا قادرا على قراءة مثل هذه النصوص التى تعتمد فى إنتاجها على التشكيل البصرى.

يتكون "الكتاب" من سبعة أسفل وكراسيتين إضافيتين، إحداهما عنوانها: (أوراق عشر عليها فى أوقات متباعدة الحقت بالمخطوطة، والثانية عنوانها: (الفوت فيما سبق من الصفحات):

السفر الأول: يبدأ بالحروف مرتبة أبجديا حتى حرف الغين ويتوقف، وفى الهامش يبدأ بالرقم (١) وينتهى بالرقم (١٠) مستخدما

الأرقام اللاتينية: السفر الثانى، الثالث، الرابع والخامس، السادس يتبع الطريقة نفسها، أما السابع فيبدأ بالحرف (أ) وينتهى (بالفين) كالسابق ولكنه لا يحتوى على هوامش.

تشابه الأسفار السبعة - التى يتألف منها "الكتب" - من حيث طريقة بنيتها وتشكيلها على الصفحة "حيث تلى الصفحة فى معظم الأسفار على النحو التالى: مستطيل رأسى فى منتصف الصفحة يحتوى على جزئين مكتوبين ببنت كبير يفصل بينهما خط/علامة الحاشية، وعلى يمين المستطيل عمود/نص = ذاكرة الراوى مكتوب ببنت أقل مما عليه نص المستطيل، وعلى يسار المستطيل إشارات تفسيرية لما يرد فى الجانب الأيمن: ذاكرة الراوى فى بنت أقل سمكا من البنطين السابقين.

وقد اختلفت الدراسة من السفر الأول عينة تمثل توجه "الكتب" وطريقة إخراجها طباعيا وتشكيله بصريا خصوصا وأن أسفار الكتاب فى أغلبها ذات طريقة واحدة.



## الكتابة الأولى: اقتراح الشاعر

١.	٥ ذكرة لزلوى
أَخْبَرْتُ جَلَّتِي: (والخبون والأصلدة بَتُون) شبهة هوى مَلْبَحاً يَلْبِيه فَمَجَابِدَ أُنِي عَتَمًا كَتَّ أَخْرَجُ بِزْنَ حَوْضِهَا	فِي تَاكْرَةِ تِلْدِ الْكَلِمَاتِ وَتَوَلَّدَ لِهَا تَبْدِ الْأَشْيَاءِ وَتَوَلَّدَ فِيهَا لَا تُعْرِفُ حَقًّا بَيْنَ الْأَقْصَى وَالْمُخْتَلِفِ، وَلَا الشَّائِرِ
بَعْضُهُمْ قَالُ: هَذَا مَلَاكُ بَعْضُهُمْ قَالُ: شَيْطَانُهُ تَرَانِي قَبْلَ مِجَالِدِ	فِي زَنْزِلٍ يَطْلُو فِي ضَغْبٍ فِي مَحْرَمٍ تَغْلِبُ، وَلَا الشَّائِرِ وَتَشِ وَتَكُنْ فِي مَا يَنْبَغُ نَبِيًّا سَافِرًا، لَكِنْ فِي مَا يَنْبَغُ مَضِيرًا
بَعْضُهُمْ آتَى الصُّنَمَ خَوْفًا وَتَقْوَى كَاتِبِ الْكَوْثَةِ الْأَلْبَقَةِ نَدَخَلُ فِي غُرْبَةٍ.	لِي طَفْسٍ لَا يَحْلُو شَيْءٌ مِنْهُ، حَقْبِي لِلْقَتْلِ (وَلَا لَا يَحْلُو يَوْجٌ) وَالشَّائِرِ
بَعْضُهُمْ قَالُ: جَلِبَ إِلَى لَسَانِهَا، نَحْنُ نَكْتَفِ نَضْمُورَةً صَرًّا أُخْرَى. وَمَا دَا بِلَا.	طَفْسِي كَلَّا يُعَدُّ كَلَّا رِيَاخُ بَلْبَةٌ تُسْرِي فِيهِ، وَعَبِيرُهَا وَالْأَلَامُ
بَعْضُهُمْ قَالُ: الْكُفْرُ (مُتَوَدِّعٌ) الْكُفْرُ: [١٧]	فِي هَذَا الْكُفْرِ. رَأَى الشَّائِرِ وَجْهَ الْكُوْنِ، دَرَّاحٌ يَحْيِي. نَدَا وَيُلْفَحُ بِأَسْمِ الْإِنْسَانِ تُشْمَزُ وَكُلُّ كَلَامٍ
بَعْضُهُمْ قَالُ: الْكُفْرُ الْكُفْرُ الْكُفْرُ: [١٧]	يُطْفَحُ مَا تِلْدُ الْأَيْتَمِ.

(الضمير الكبير للزوى)

• لِلْفَرَاتِ، لِدَجَلَةَ، يُلْغَابِرِينَ لَغَاتُ  
وَيُغَرِّي إِعْجَابُهَا وَإِعْرَابُهَا.

٥ قال الزلوي

سكوناً بالكلمات

وبالأمال وبالأسما:

كيف سقرا فؤاد الشاعر إذ لم  
قره

في الأصابع وفي الأنيا؟

وشي الزلوي:

لا تعرف من نحن

الأل، ومن سكون،

إذ لم نعرف من كنا، ذلك  
سحق عليكم

من كنا -

واقدم غنوي بقوله

إذ كان حنفي سريفاً، أو كان  
بسطاً لا يتردد بالصفحة

وشي الزلوي:

دخلاً لليطان،

قال ال: الأرض بهذا للإساذ

وساجل منه غزناً

ويكون فتاح خليفة،

وشي الزلوي:

هزناً للنزى نياً تحت سقفة.

- ب -

أني غلبت

خزجت من أحشاء الكوفة - خلاً للفسرين  
وخلاً لباب مزيوأني جفني ورث الفقر عن الإيمان الموعلي  
في كشف النحورفي الكوفة، في جانبها شرني سكتاً في  
حي كلني

سكتني أحد زفوا وثقل

في ثقبي - أبي الطيب، كنا

نليس ليل النعم، ولكن

كنا

نتموج في بحر من نور.

• جسدي غابة من رموز

وخطاي كما رسمتها ظنوني،

فزع صاعد،

وتهاويل كشف.

- ج -

سَأَقُولُ:

أبي ميراثُ عذابٍ

واسمي أني،

سُكْرًا بالكلماتِ وجبًا للأشياء

بينم سرايب في صحراء.

0 ونش الزلزال

نفرًا ملعب وقرعة

للهبوط لن لمر الجحيم التي تاتفل  
في لرضهم وتولججة،

قال: لودي لكم

بعض ما تخبر نفسي وما علة وما  
صاف

بملكه وانقلبها ريسم الجاني التي  
يتجسر من نكمة الزمير. لو لمة  
إشارة

في نسج العلاء.

ساحل حالي لابة حلة واكثر تلك  
النجيم بقلي. بيضا، سطعا بما  
للك، قلبي لنفسه في فروع  
الحيث

بنا بخرت.

لبا فاصح الابعاع طوي.

عن لة قلبية:

احدى ضرة صخرة.

أ.

نظمت: يا لمر ونكم لمر

بطل لا نر قال منا

بطل لا نر لا يكون جولي.

ب.

مكل الله سدا وسجل نر ٧ نايغ  
نر كنهت قرش.

ج.

فقرنا لعل ان بخرا

فتريا لوبنا طوما لوروما

لن قرع حش

عقل نر بهجة لعل لربس بليغ.

الكل، لا كلا الامر كما تحددت من

ويكف ليلع نر

قال الله،

وقد وسون الله بليغ نر؟  
الأصل؟ بها لحن متجهم.

ما حشكم جنة

• إنه العرش يصقل مراثه -

صورة للسماء

وتنزين كرسية

بسطابا الرروس،

ورفض النعامة.

أ. حوز بين حمر بين  
الخطاب وبعض الأصناف في  
يوم الضيف.

ب. لونا ينسب إلى حمر بين  
الخطاب في يوم الضيف،  
وسلمه سعد بن صبحا  
الأصناف الذي لم يبيع.  
وكل في الفلم، سنة ١٥٠٠

ج. حوز بين حمر وعلي

	<p>- د -</p> <p>أبوي أنشطز: ذم للعذاب ثم للمؤمنين والمتقن.</p>	<p>• قال الزمري</p> <p>نغوساً في ذكرة للشي:</p>
<p>أ - الإشارة إلى بني مشي.</p>	<p>فبطا من أعالي القبائل من رأسها بُرجان خيول السهر أخذنا الأجلية في راحة والقصيدة في راحة وقالا:</p>	<p>أ -</p> <p>شغلوا بالنهي، يمتد النبي، ولم يغلوا بالحلافة شهوة تلك تشاغل ملئ، قدروهم كالنصفقة.</p>
<p>ب - الإشارة إلى طرئين.</p>	<p>سوف تقرأ في ضوء يرمها أخداً.</p>	<p>ب -</p> <p>أخبر قروم، خنوا منهم وقد لهم، وقال وجعلهم هلاً.</p>
<p>ج - الإشارة إلى نفجاة بن مدايل، أحد الزمري.</p>		<p>ج -</p> <p>أوتقوا نعيم، بئيه ودعوة إلى التبر، فتوا: رأينا النجاة نعماً.</p>
	<p>• تلك النخلة نصفي حين أقص عليها ذكرى أبوي، وتغهم قولي.</p>	<p>وتس الزمري:</p> <p>حقاً، بعض الأنكل كمثل باب وحني ياكل، لكن لا ياكل الآبشأ.</p>

## الكتابة الأولى: اقتراح التلقى

يستطيع القارئ - عندما يواجه الصفحة الأولى من الشعر - أن يقدم أكثر من قراءة يتحكم فى حركتها التشكيل البصرى لفضاء الصفحة، الذى يخلق التفاتاً يحقق انزياحاً فى الدلالة، فيحدث التفات فى المعنى حين يتخلى القارئ عن معنى قد حققه عبر قراءته الأولى التى شكلتها القراءة البصرية، ليشتبك مع معنى آخر يصل إلى النقيض الظاهرى فى القراءة الثانية، وفى القراءة الثالثة يكتشف أن النص مقروح على قراءات أخرى محتملة.

### القراءة الأولى:

يقوم القارئ فيها بقراءة الصفحة كاملة مبتدئاً بالنص الرئيس الموجود داخل المستطيل: المتن والهامش معاً، ثم ينتقل إلى النص المرافق على يمين المستطيل الذى يمكن أن نسميه: "نص الراوى" أو "ذاكرة الراوى"، ومنها يتحول - فى مواضع الإحالة التفسيرية - بصرياً إلى الإشارات التفسيرية الموجودة على يسار المستطيل، ليخلق فضاء جديداً من خلال نص الراوى والإشارات الإيضاحية، يستمر القارئ فى هذه الطريقة إلى نهاية الديوان:

ذاكرة الراوى

فى ذاكرة تلد الكلمات وتولد

فيها

تلد الأشياء وتولد فيها

لا تعرف حدا  
بين الماضى والحاضر،  
ولد الشاعر  
فى رمل يعلو فى صعد  
فى صحراء لغات، ولد الشاعر  
عاش ولكن فى ما يشبه تابوتا  
سافر، لكن فى ما يشبه مقبرة  
فى طقس لا تخلق سنة منه،  
طقس للقتل (وقد لا يخلق يوم)  
عاش الشاعر  
طقس كان يعيش كن رباح  
الجنة تسرى فيه، ومحابرها  
والأقلام  
فى هذا الطقس، رأى الشاعر  
وجه الكون، وراح يضى مداه  
ويلقح باسم الإنسان الشعر  
وكل كلام  
ويلقح ما تلد الأيام

- أ -

أخبرت جدتى: (والمحبون والأصدقاء يثنون)

شئء هوى

ماسحا ببديه

تجاعيد أمدى عندما كنت أخرج

من حوضها

بعضهم قال: هذا ملاك

بعضهم قال: شيطانه تراءى

قبل ميعاده

بعضهم أثر الصمت خوفا وتقوى

كانت الكوفة الأليفة تدخل فى غربة.

-----  
\* للفرات، لدجلة، للغابرين لغات

وشعرى إعجامها وإعرابها.

• صعد: صخرة ملساء،

يكلف الكافر صعودها، ثم

يجنب من أمله بسلاسل

ويضرب من خلفه بمقلع

حتى يبلغ أعلاها فى أربعين

سنة.

إذا بلغه، جنب إلى أسفلها،

ثم يكلف الصعود مرة

أخرى. وهذا دأبه أبدا.

("سار هقه صعودا") [المنثر: ١٧]

(التفسير الكبير المرازى)

### القراءة الثانية:

يقرأ المتلقى المستطيل/النص الرئيس/المتن قراءة متواترة

مرتبة حتى نهاية الديوان من (أ) إلى (ب)، إلى (ج) الخ:

- أ -

أخبرت جنتى: (والمحبون والأصدقاء يشنون)

شئ هوى

ماسحا بيديه

تجاعيد أمدى عندما كنت أخرج

من حوضها

بعضهم قال: هذا ملاك

بعضهم قال: شيطانه تراءى

قبل مبعاده

بعضهم أثر الصمت خوفا وتقوى

كانت الكوفة الأليفة تدخل فى غربة.



- ب -

أمى همدانىة

خرجت من أحشاء الكوفة - خدا للتسرین وخدا لنبت سرى  
وأبى جطى ورث الفقر عن الإيمان الموجل فى كشف الديجور  
فى الكوفة ، فى جانبها الشرقى سكنا فى حى كندى  
سمتى أحمد زهوا وتفاءل  
فى تلقى بى "أبى الطيب" ، كنا  
نلبس ليل الدمع ، ولكن  
كنا  
نتموج فى بحر من نور.

- ج -

ساقول:

أبى میراث عذاب  
وأسمى أمى،  
سكرا بالكلمات وحبا للأشياء  
ريم سراب فى صحراء.

### القراءة الثالثة:

يقرأ المتلقى الهامش الرئيس الموجود داخل المستطيل فقط  
قراءة مرتبة حتى نهاية الديوان كما فى هامش (أ) ثم (ب) ثم (جـ)  
..... إلخ.

(أ)

\* للفرات، لدجلة، للغابرين لغات  
وشعرى إعدامها وإعرابها.

(ب)

جسدى غلبة من رموز  
وخطاى كما رسمتها ظنونى،  
نرج صاعد،  
وتهلويل كشف.

(جـ)

• إنه العرش يصقل مرآته -

صورة للسماء

ويزين كرسيه

بشظايا الرؤوس،

ورقش الدماء.

القراءة الرابعة:

يقوم المتلقى فيها بقراءة المستطيل كله: المتن والهامش معا، ليقف على المساحة المحذوفة أو الفضاء الذى يحتاج إلى تأويل أو اقتراح، فالقارئ يؤمن بالوشائج والعلاقة بينهما، فمن الطبيعى أن تكون هناك علاقة عضوية تصل إلى أن يكون الهامش جزءا من المتن، أحيانا تكون علاقة غير مباشرة أو غير واضحة ولكن بالتأمل تتكشف أبعاد هذه العلاقة وملاحها، مما يؤكد أنه لا يمكن تصور دلالى ما من خلال المتن إلا من خلال الاستعانة بالهامش، فطالما وضع الشاعر المتن والهامش فى مستطيل واحد/مساحة بصرية واحدة فهذا يدل على إحكام العلاقة بينهما والرغبة فى استنفار وعى القارئ الجمالى لإيجاد علاقة، هذه العلاقة تتلصق مباشرة من خلال بنىات المستطيل وجدلها.

القراءة الخامسة:

يقرا المتلقى النص المرافق على يمين الصفحة/المستطيل/ذاكرة الراوى من أول السفر حتى نهايته قراءة مرتبة متواترة، ثم تقرا الإشارات أو الحالات التفسيرية فى حين موضع الإحالة فى كل صفحة كما يلى :

## الالتفات البصري

## من النص إلى الخطاب

### ○ ذاكرة الراوي

في ذاكرة تلد الكلمات وتولد

فيها

تلد الأشياء وتولد فيها

لا تعرف حدا

بين الماضي والحاضر.

ولد الشاعر

في رمل يطو في صعد

في صحراء لغات، ولد الشاعر

عش ولكن في ما يشبه تابوتا

سائر، لكن في ما يشبه مقبرة

في طقس لا تخلو سنة منه،

طقس القتل (وقد لا يخلو يوم)

عش الشاعر

طقس كان يعش كان رياح

الجنة تسرى فيه، ومحابرها

والأفلام

في هذا الطقس، رأى الشاعر

وجه الكون، وراح يضي مداه

ويلقح باسم الإنسان الشعر

وكل كلام

ويلقح ما تلد الأيام

• صعد: صخرة

مساء.

يكلف الكفر صعودها، ثم

يجذب من لئله بسلام

وبصر من حلقه بقلع

حتى يطع أعلاها في

أربعين

سنة.

إذا بلعه، جذب إلى أسطها،

ثم يكلف الصعود مرة

أخرى. وهذا ذمه لهذا.

(سارفة صعوداً)

[المصدر: ١٧]

(التفسير الكبير المروي)

الإحقة التفسيرية للنص المرافق.

نص المرافق

## الانفصاف البصرى

## من النص إلى الخطاب

### ○ لكلمات وتولد

ففيها

تلد الأشياء وتولد فيها

لا تعرف حدا

بين الماضي والحاضر.

ولد الشاعر

في رمل يخلو في صعد

في صحراء لغات، ولد الشاعر

عش ولكن في ما يشبه تاهوتا

سائر، لكن في ما يشبه مقبرة

في طقس لا تخلو سنة منه،

طقس للقتل (وقد لا يخلو يوم)

عش الشاعر

طقس كان يعش كان رياح

الجنة نصرى فيه، ومحابرها

والأفلام

في هذا الطقس، رأى الشاعر

وجه الكون، وراح يضى مداه

ويلقح باسم الإنسان الشعر

وكل كلام

ويلقح ما تلد الأليم

↑  
لمصر المرفق

• صعد: صخرة

مساء.

يكلف الكفر صعودها، ثم

يجذب من لئمه بسلاسل

ويصر من حلقه بمقلع

حتى يطع أعلاها في

أربعين

سنة.

إذا لمعه، جذب إلى أسطرها،

ثم يكلف الصعود مره

أخرى. وهذا ذلّه أيضاً.

("سأزفقه صعوداً")

[المثنى: ١٢]

(التفسير الكبير المرفق)

↑  
الإحالة التفسيرية للمص المرفق.

- ب -

امى همدانية

خرجت من أحشاء الكوفة - خذا للنسرين وخدا لنهت سري  
وفسى جطى ورث الفخر عن الإيمان الموعغل فى كشف  
الديجور  
فى الكوفة ، فى جانبها الشرقى سكنا فى حى كندى  
سملى احمد زهوا وتلاءل  
فى تلقى ب "ابى الطيب" ، كنا  
نلبس ليل الدمع ، ولكن  
كنا  
نتموج فى بحر من نور.

\* جدى غلبة من رموز

وخطاى كما رسمتها ظنوني.  
درج صاعد ،  
وتهويل كشف.

○ قال الراوى

مسكونا بالكلمات  
وبالأفعال وبالأسماء:  
كيف سنقرأ قول الشاعر إن لم  
نقرأه  
فى الأعمال وفى الأشياء؟  
وثنى الراوى:  
لا نعرف من نحن  
الآن. ومن سنكون.  
إنا لم نعرف من كنا. ولذا  
ساقص عليكم  
من كنا -  
واقدم عذرى للقراء  
إن كان حديثى سرديا، فو كان  
بسيطا لا يتوعد للصحاء  
وثنى الراوى:  
دحضا للشيطان.  
قال الله: الأرض مهاد للإنسان  
وساجل منها عرشا  
ويكون القاج خليفة.  
وثنى الراوى:  
هونا العرش بهيا تحت سقيله.

## الانفصاف البصرى

## من النص إلى الخطاب

### ○ وشى الراوية

مفريا سامعاه وقراءه  
للهبوط إلى آخر الجحيم التى تتأصل  
فى أرضهم وتوارىخه،  
قال : أروى لكم  
بعض ما خبر المتنبى وما هله وما  
صاغه  
بعضاته وبالفاظها ويسحر البهين الذى  
يتجسس من نكهة الرمز، أو لمحة  
الإشارة  
فى نسيج العبارة.  
سأخول حلى لاهية حالة وأكرر تلك  
الجحيم بالفظى - بسيطاً، مستضيئاً بما  
قله، تقلى الضياء إلى نروات  
الكتاب.  
بالنا بالتراب.  
أبدأ مما صح الإجماع عليه -  
تلك السنة التأسيسية:  
إحدى عشرة هجرية.  
أ -  
- نتقاسم : منا أمير ومنكم أمير  
- بقتل الله من قال هذا  
- بقتل الله من لا يقول بقولى.  
ب -  
"قتل الله سعدا وسيفقتل من لا يبيع  
من بايعت قريش".  
ج -  
- "قولوا لطفى أن يأتى"  
- "حرباً أو سلماً طوعاً أو كرها  
لن نخرج حتى  
تقبل من بلعة أهل قريش بايع".  
- "كلا، إن كان الأمر كما تتحدث عنه  
وكيف أباع من

أ - حوار بين عمر بن الخطاب  
وبعض الاتصار، فى يوم السطيلة.  
ب - لول ينسب إلى عمر بن الخطاب  
فى يوم السطيلة، ويقتصد سعد بن  
عبدة الاتصارى الذى لم يبيع. وقتل  
فى الشام، سنة ١٥ هـ  
ج - حوار بين عمر وعلى.

الإحالة التفسيرية للنص المرافق.

النص المرافق

قل الراوى

مفوسا فى ناكرة المتنبي:

- ا -

شظوا بالنبي، يموت النبي، ولم

يشظوا بالخلافة

شهوة الملك تمتاصل التلس،

تنزروهم كالعصافه.

- ب -

"أحرقوهم، خذوا ملهم

ونزلريهم، والتساء

واجطوهم هباء."

- ج -

لوثقوا قنميه ، يديه

ورموه فى قنر، قلوا:

رأينا اللجاءة لهما.

وشى الراوى:

حقا، بعض الأفكار كمثل نهات

وحشى

بلكل، لكن لا بلكل

إلا بشرا.

ا- الإشارة إلى بنى هاشم

ب- الإشارة إلى المرتدين.

ج- الإشارة إلى اللجاءة بن عبد

اليل، احد المرتدين.



قدّمتنا - ففما سبّق - اقتراحت قرأنة خمس - وهى الأكثر بروزا عن غيرها - تختلف كل واحدة عن الأخرى فى علاقة الحركة بين كل كتلة لغوية/بصرية وأخرى وبالتالى تختلف الدلالة، فالقارئ أمام احتمالات متعددة عند مطالعة هذه القراءات فجد نفسه مضطرا إلى تبنى أحدها أو تبنيها جميعا، فانحيازَه مرتبط بما تحقّقه القراءة التى يتبناها من رغبت شعورية وجمالية يخلقها النص الذى يفرض عليه اتجاه الحركة القرآنية من حيث علاقته التكوينية عبر الوسائط اللغوية أو البصرية، وهذا ما يشير إلى أن العالم يتم تقديمه بهذا الشكل، هذا العالم الذى يتأبى ولا يستقيم للرؤية الأحادية، إنما تتجسد ملامحه فى رؤية قلقة، متشعبة، جدلية، وهنا تقر بوجود شعرية جديدة يلعب الشكل فيها دورا رئيسا فى إنتاجها، لذا يجد القارئ نفسه أمام تجربة قرآنية - عليه أن يحولها إلى مملكة خاصة به، بوصفه قرّنا تجريبيا - تفتح شهيته للحرية، وتفجر فى نفسه البحث عن أسباب الغموض فيها، فلا شيء يؤكد امتلاك الدلالة الحقّة لكل جملة ولكل كلمة عندما يوجد من بين المعلى المفترضة معنى يبدو مقنعا. ففوة النص تكمن بالتحديد فى هذا الغموض الدائم والمدّش، وفى هذا الرنين المتواصل لعدد كبير من المعانى والدلالات التى تسمح كلها بالانتقاء دون أن تكون تحت سيطرتها<sup>(٥٧)</sup>.

وقد لاحظت الدراسة من خلال قراءاتها التى طرحتها ما يلى: بالتأمل فى العلاقة بين المتن والهامش تتكشف ملامح الغموض، فالعلاقة تحتاج إلى تأمل طويل أو تأويل مفرط، وهذا ما يشير إلى أن "أونيس" يكسر الارتباط المفترض بين المتن والهامش وهذا يكشف

جمالفة فمكن أن تقود إلى نقطتفن: الأولى: فجب على القارئ أن فقتراح هذه العلاقة المفقودة من خلال المسكوت عنه دلالفا، هذه العلاقة فر الموفودة على المستوى التكوففى للنص داخل المستطفل. أما النقطة الثانية ففى أن "أونفس" فكمسر هذا الإطار المستطفل وفى ظل هذا التوفه فصبح الهامش نصا قائما بذاته.

وفى الحالففن فعول "أونفس" على نور القارئ كئفرا بوصفه قارنا تجربففا، منتجا، خالقا للنص، كما أن "أونفس" فحاول من خلال هذه البفنة القائمة – داخل المستطفل بفن المتن والهامش – أن فنشئ علاقة قائمة على الفوضى الخلاقة من قبل القارئ أو إحداف فوضى مماثلة مع النص. وإذا كلن النص عند "أونفس" قد تم فعفا عن سلطات جمالفة مستقرة، فله فمنح القارئ الفرفة كاملة فى إعادة إنتاجه على الرغم من وفود شكل من أشكال التواطؤ بفنفما، فمتلما منح الشاعر فرفة افتراضاته الجمالفة فأنه فمنح القارئ فرفة تأوفله وكأنه فقول للقارئ أنا لست أكثر منك إبداعا وعفك أن تتخلف عن عادتك القرانفة القديمة، وأن تخرج من أقبفة ضفقة وتحتضن معف هذا الفضاء الفسفح.

كما أن أونفس – من خلال بنفئه القائمة على الفدل بفن النص الرنفس والنص المرافق من جهة وبفن النص الرنفسى/المتن والهامش من جهة أخرى – فرفد أن فقول للقارئ لا أرفد أن تكون رؤففى – أنا – للعالم قانونا فنظم حركتك أنت للنص ففعال نتفق على قانون فففد ثم نشرع فى هدمه. كما نستطفع القول بأن النص/المتن فى ففوان أونفس – "الكلب" – فمارس حركة مستقلة ومشبكة مع

النص المرافق فى أن، أما الهامش فستطيع القول بأنه ومضة تكشف العالم فى حركته. أما العلاقة بين المتن والنص المرافق فهى علاقة انبثاق واستمداد على اعتبار أن النص المرافق هو عوالم مستدعاة مثل الكواكب حول الشمس وهى تستمد نورها منها، ولا تستطيع أن تعمل منعزلة عنها، فهى فى حالة انجذاب من الشوق والتوق إلى النص المركز/المتن الذى يعتبر قطب الغوث على حد تعبيرات الصوفية.

ومن خلال البنية النصية - عبر الوسائط اللغوية - استخدم الشاعر مجموعة من الآليات التى تحقق التفاتاً نصياً منها: التحول الإيقاعى حيث استخدم إيقاعات متحركة، متجدلة فمثلاً يستخدم الخبب فى بنية النص المرافق ثم يستخدم إيقاع بحر المتدارك (فاعلن//ه//ه) فى بنية المتن ثم يتحول عنها فى الهامش وهكذا...، وهذا الإجراء التكويني يؤكد حركية الكتل النصية. أما آليات الالتفات البصرى النصى فقد تحققت عبر استخدام سمك الخط فالقارئ يواجه أكثر من مستو للخط، حيث الشكل النصى المرافق يبنط أقل من بنط المتن، والحواشى يبنط أقل مما عليه النص المرافق.

لقد استطاع أدونيس أن يفتح المجال لاستغلال طاقات الشكل فى الشعر العربى المعاصر على اعتبار أنه بنية دالة وعلى القراءة التجريبية أن تتناوله من خلال هذا المنظور .

**"إشراقات" صوتان متجاوران : المتن والهامش**

رفعت سلام واحد من جيل شعري أسهم في نشوء القطيعة مع ذائقة الألفة والاطمئنان، تواطأ مع غيره على العصيان، العصى الذى أعلن بيلته أدونيس، فحمل جيل الحداثة لواءه عاليا ووقع كل واحد منهم عليه بتوقيع مختلف، مضيفا إليه. إنه جيل السبعينيات الشعرى فى مصر الذى تشكل وعيه بين متناقضات كثيرة أهمها: المشروع القومى الذى تبلور فى فترة الخمسينيات والستينيات ثم هزيمة يونيو ١٩٦٧، كما شهد هذا الجيل تحولات الوعى السياسى وتراجع المشاريع الوطنية والقومية.

اكتسب هذا الجيل حساسية التمرد والانفلات وكسر اليقين والخروج على كل سلطة راسخة تخفق حركة الوعى بالذات والوعى بالتعبير عنها. إنه جيل الأزمة والانفلات على صيغة الشرعى المستقر والتحول إلى خيانة الآخر إلا تواطأ معهم، فأسقط جزءا كبيرا من جمالياته البالية "وليس أدل على هذا الشعر، خاصة فى فترات تلازم علاقته مع المجتمع وقيمه الجمالية، هذا الذى يتحول إلى صراع بين عناصر الثبات وعناصر التحول فى المنتج الشعرى؛ الأمر الذى يفضى بالشعر عموما إلى الحداثة"<sup>(٥٨)</sup>.

يجسد رفعت سلام فى ديوانه "إشراقات" تجربة الخطاب  
التشعبى الذى ينهض على بنية تراكمية جدلية معقدة، تكسر البنية  
الأحادية المستقلة التى تتحرك فى خط أمامى كالتى اقترحها أدونيس  
فى "الكتب" أو "الحصل".

تجربة "إشراقات" تنبنى من خلال جدل المتن والحاشية أو  
الهامش إنه خطاب قائم على الثنائية، "إنه صوتان متجاوبان، أحدهما  
أصل والآخر الصدى. لكن معاودة التأمل جملة يمكن أن تجعل من  
الحاشية متنا، ومن المتن حاشية، وذلك بتأثير العلاقة الجدلية  
بينهما"<sup>(٥٩)</sup>.

عندما يواجه القارئ "إشراقات" فلا بد أن يعتمد على قراءة  
الالتفات البصرى، بوصفه آلية قرآنية نعتقد أنها الأمثل فى قراءة  
نصوصه، لأن النص فى تشكيله الطباعى يؤكد هذه الفرضية التى  
تقترح - حسب طباعته - أكثر من قراءة.

تختار الدراسة قصيدة "وقت" بوصفها عينة تمثل طبيعة الديوان  
وشكله. فقصائده أخذت طريقة واحدة فى إخراجها وتساوت أو  
تقاربت فى حجمها:

## الكتابة الأولى: اقتراح الشاعر

\_\_\_\_\_ واو قاف تاء \_\_\_\_\_

سَتَبِيعُ الْوَقْتُ لِي كُلَّ وَقْتٍ وَعَمَلَكُ مِنَ الْمَاءِ وَالْأَرْجُونِ وَوَقْتُ  
ظَلِيلٍ أَنَا سَبَدَ الْوَقْتِ الَّذِي لَا يَجِيءُ أَحَدٌ بِمَا يَلَا وَقْتُ نَسْتَعِ  
الْوَقْتُ لِي كَيْ أَدْفِنَ الْمَوْتَ وَأَمْرُقُ بَعْدَ اللَّصْفَةِ الْآخَرَى فَاقُولُ  
لِنَسِيَانٍ كُنْ فَيَكُونُ حُصْفُورًا وَنَحْرًا وَمَسْنَدًا مِنَ النُّعْمَانِ  
وَالْمَسْأَلَةِ الْمَلْفُورَةِ وَأَنَا قَابِلٌ لِلْإِفْجَارِ<sup>(٢٨)</sup> هَلْ خَانَ وَقْتُ  
الشَّيْءِ سَيِّئِي أَمْ خَانَ وَقْتُ انْكِسَارِ الْعَصَبِ وَالْحُزْنِ الطَّرِيقِ  
وَقْتُ أَرْقَامِ الرُّقْعَةِ الْفَجْجِيَّةِ الْأُولَى سَتَبِيعُ الْوَقْتُ سَيِّئِي  
لِفَنِّي الْجَلَّةِ أَسْتَظْهِرُ طَوِيلًا خَانَ مُوَعِدَتَنَا فَلَا بَأْسَ لِنَفْسِي فِي

(٢٨)  
على لُبَّة  
لَمَوْثَ نَحْرًا مِنْ نَزْمٍ نَجْمٍ ،  
وَنَحْرًا مِنْ وَصْفٍ نَجْمٍ .  
القول : نَوْفَرَتَا لَمَوْثَ ،  
ثم أَحْمَرُ فِي الْهَيْجَلِ ،  
بَعْدَ نَحْمَرُ سَبَدَ ظَبْطِ .  
وَجِيئًا لِمِ  
نَحْمَرُ - مِنْ الْوَزْنِ -  
المرئنة الغامضة

(٢٩)

مُرَّنا :

كَيْفَ كُنْتُ عَلَى سَاحِلِ

قَلِيلًا مِنْ وَجْهِ .

خَطَّتْ رَمًا خَطَّتْ

قَلِيلًا مِنْ وَجْهِ .

وَوَدَّتُ عَلَى جَنْبَيْ الْجَبَلِ خُزْنًا ،

فَلَعَزْتُ كَفًّا مِنْ خَيْرِ .

الضُّمْبُ سِرًّا لَوْ عَوِيلاً حَانَ وَقْتُ الْمَشَايِدِ هَلْ تَدْرِيْنَ أُنْ كُنْتُ  
 سُنْبُلَةً وَجَلًّا فِي الْمَجِيرِ وَكُنْتُ وَتَحَا مُسْجِلًا لَيْسَ لِي وَقْتُ أَنَا  
 مَبْدُ الْوَقْتِ فَلْتَمَهِّلِي قَلِيلًا نَحْيَ أَبْعِدْ مَا تَبْقَى مِنْ رَمَلِي ثُمَّ  
 أَمْضِي دُونَمَا خَرَجَ أَسِيرُ عَلَى الْمَصْرَاطِ صِرَاحَةً أُخْرَى فَهَلْ  
 تَدْرِيْنَ لَا مَرَّ لِلزَّيْبَةِ الْمُصْغَارُ عَلَى جَنْبِي<sup>(٢٩)</sup> فَلَسْتُ لَوْ أَنَا أَهْبُ  
 الْأَقْنُ الْقَرِيبَ لَعَلَّنِي أَفْقُو عَلَى خَائَةِ لَا تَنْتَبِى لِلْمَكَانِ سَاغُو  
 قَلِيلًا فَلَا تُوقِظِي أَنْتِ سُنْبُلَةً مِنْ النُّعْنَاعِ وَالضُّمْبُ لِلرَّوَادِ  
 وَالْأَسَى الْفَرْجَى وَأَنَا لِقَرَانِ الْوَقْتِ لَا أَجِيءُ إِلَّا فِي انْقِطَاعِ  
 الْحَبِطِ لَا تَعْلَى بِذَلِكَ الْآنَ<sup>(٣٠)</sup> حَانَ وَقْتُ النَّوْمِ يَا أَلْفَايَ  
 الْمُصْغَارُ مُنْعَبٌ مُسَيِّطٌ أَبَدًا لَارْعَى الْقَيْمَ وَالْفَزَالَ الزُّرْقَةَ  
 نَامُوا بَرَهَةً أُخْرَى لِنَعْلُو فِي الْحُجَلِ الْمَاءُ فَوْسًا مِنْ صِرَاحٍ خَائِفٍ  
 يَشْفِي بَقِيْنَ شَيْءٍ مُظْلِمٍ وَشَيْءٌ لَا يَبِينُ هَلْ تَدْرِيْنَ الْآنَ فِي  
 انْتِصَافِ غُلْبَةٍ تَدَايِيْنَ نَجْمَةً غَالِبَةً أَمْ تُرَاوِعِيْنِي فِي السَّرِّ  
 نَتَخَبَّرِينَ اللَّحْظَةَ الَّتِي نَفَسَتْ إِلَى وَرَاءِ لَا وَرَدَ لِي أَمَلٌ فِي  
 الْأَمَلِ كُلِّ شَيْءٍ غُلْبَةٌ وَأَنْتِ شُرْفَةٌ مِنَ الْغَزَلِ تَنْحَنِي عَلَى  
 رَمَلِي ثُمَّ تُوَعِّلُ فِي الْكَلَامِ لِلدَّخْلِ بَعْضَ عِلْمٍ مِنْ غُبَارِ  
 وَبِلَاحٍ وَخَجَرِ

هَلْ تَسْكِينِ الْآنَ فَالْكَرَنِ

(٣٠)

تَوَلَّى لِي لَنْ تَحْيَى لِي تَحْيَى ،

لَنْ لِي ،

كَأَنِّي غَرِيٌّ لِلنَّجْمِ ،

فَتَا قَهْقَرٌ مِنْ ضَلَالِي ،

يَهْدِي إِلَيَّ قَلْبِي ،

لَسْتُ بِمَنْ ،

لَجِبْتُ بَوَاسِي ،

نَحْيَ تَهْلُكًا خَلَا ،

تَنْشَغِي .

رؤىدا

غابة

بن طلسان ونهر

ألقا غامضا

بين الإقامة والسفر

أو

قطرة

بن سنجيل

وشجر .

نسكن الآن ذاكرى

خربها

و

قطر

(٣١)

قلى نبت من شهب الضليل .  
لا نوحى جفا بوى قلى ،  
فأخبت ،  
والقى ،  
بلى نوحى ضلال ضلع ،  
لو يربب بسلا جيل .  
قلى نبت من محوب الليل .

فأخلى فيها أنت سبلة الغياب الوقى لنا سبب الزمن الضال  
أضنى لئلا الحسرات الفاحشة بلا بأس لأرفع بك اليسرى فى  
الميدان يا سادى الكرام هاكم خسارة جدينة نأخذ شكل امرأة  
متوزعة بين بطن وغيب من ينحني (٣١) سفا مبصرا لأرى  
المشرك قبل الانفجار فأخرب الضربة الأخيرة ليشعل



(٢٢)

تلم سئل من المناع : خلا .  
وترجى سهرقا للعبه فوق خيفتي :  
فيلاً من ديب .

تلم .

بفما تلم ذودا السرب .  
ثم نضو ، فوق إسبي ،  
غزلاً من ظر .

التصفيق في برد الشتاء ذابتا فأنقى لي مَرَح  
الثلون بائفلي إني قسلي خيلي  
وقملي في خيلي وخملي في قملي

فون لن لدرى أن القليل المستقيم منذ ٥٢٥٦٠٠٠ نقيفة  
غاني التوقيت والحل الوقي وامرلة تشبه لشجار الصويل  
اليومي فاكلون مبتلا اكلتموها واتركوني وقتا غلبا كي أخلد  
خطون من قبل أن يصبح البركة خلا فلا تنام سيني بعضا  
من غيب ونعناع (٢٣) وتشرب الفهوة والجند لم تأتي إلى  
الفهي بلا وقت فاجيء في وقت الرجل ما بال سيني هل  
البخور لا بخور سيني كيف الحال أم خربت سيني ركتا  
صغيراً من العالم لا لنا موزعة ومربكة (٢٤) هل سقطت  
السمة في الشبكة لا شيء هل قلت شيئا عن فرسي مطروح  
يا وردة الغياب الغامض هل لكها اخضت غيمة إلى القربي  
نوعلي في الملوحة الأليمة والسؤال الغابر ثم نهي للوراء إلى  
مياه الذكريات ابسبي قليلاً مرة أخرى قمتين في المياه وفي  
لرجال الصمت والنسيان سيني سبيع الوقت في الوقت  
متسع كي ندفن موتنا ونبحث عن سله طير الجنة والسلوى

(٢٣)

نوزعة ومربكة :  
يند خل من صهيل ،  
وسكو مخلوكة .  
لظرو يسفا ليها  
بسجها ،  
زوي زود في نقيها ،  
صخره شهاب .

هَلَّلُونَا هَلَّلُونَا إِنِّي مُتَّعُ فَلَمَّاذَا نَصِيبِينَ قُلْتُ لِمَ سَبَّدُ  
الْحَسَارَاتِ (٣٤) وَأَنْتِ غَيْمَةٌ فَهَلْ أَحْمَرُ لِمَطَرِ الْحَارِ وَقُلْتُ أَنْتِ  
لِي وَقْتُ فَهَلْ يَخُونُنِي التُّرْقِيَةُ قُلْتُ إِنِّي حَجَرٌ وَمَاءُ الْبَنَاتِ  
فَلَمَّا سَبَّدْتُ فَانْشَدْتُ فَانْشَدْتُ فَانْشَدْتُ فَانْشَدْتُ قُلْتُ

(٣٤)

نَهْدُ .

تَكْرِي إِلَى تَكْرِي الْحَسْرَاتِ الْجَبِيلَةِ .

نَلْزَعُ حَوْلَ بَصِيرِ ،

وَقَرِيبِي بِوَلَدَتِ قَبِيلَةِ .

نَقُولُ لِي :

بَهْدِ الْفَرُوشِ الْمَفْجَةِ

لَنَا الْفَتِيلُ بِلا إِمٍ وَلَا خَرَجٍ

## الكتابة الأولى : اقتراح التلقى

البنية البصرية لقصيدة " وقت " و غيرها من قصائد الديوان – تتكون من كتلتين / نصتين : أحدهما تمثل النص الرئيس / المتن تستحوذ على مساحة نصية / مكانية أكبر ، وتتشكل على هيئة الكتلة السردية : السطر الأفقى ، يتغير موقعها فى كل صفحة . فمرة تأتى هذه الكتلة / المتن على اليمين ومرة على اليسار .  
وثانيهما : تمثل الحاشية أو الهامش ، وتأتى فى مساحة أقل فى بنط أقل – تتبادل المواقع مع المتن حتى نهاية الديوان .  
ومن خلال علاقة الكتلتين : المتن والهامش والسماط الطباعية التى تشكلها تتبلور حركة الالتفات البصرى التى يحدد مسارات القراءة :

### القراءة الأولى : اقتراح الشاعر :

وهى القراءة العادية التى تتناول الصفحة كلها ، فيقرأ المتلقى النص الرئيس / المتن وفى الوقت نفسه يقرأ الهامش معه ، يعتمد على هذه القراءة أو الطريقة حتى نهاية القصيدة ، وهذه طريقة الشاعر التى يتبناها .

### القراءة الأولى : اقتراح التلقى :

يقرأ القارئ المتن بالتوالى دون النظر إلى الهامش حتى نهاية القصيدة وبعد أن يفرغ من ذلك يقوم القارئ بقراءة الهامش متوالياً حتى نهاية القصيدة ، فتسير القراءة على النحو التالى :

اولا المتن

سيتسع الوقت لى كل وقت ومملكة من الماء والأرجوان ووقت  
 طليق أنا سيد الوقت الذى لا يجى أجى بلا وقت فيتسع  
 الوقت لى كى أنفن الموتى وأمرق بفته للصفة الأخرى فأقول  
 للنسيان كن فيكون عصفورا وبحرا وسيدة من النعناع  
 والمسافات الملقومة وأنا قابل للانفجار<sup>(٢٨)</sup> هل حان وقت  
 الشاى سيدتى أم حان وقت انكسار الصمت والحزن الطرى  
 وقت ارتجال الرقصة الغجرية الأولى سيتسع الوقت سيدتى  
 لدفن الجثة انتظرى طويلا حن موعنا فلا بأس اذهبى فى

الصمت سرا أو عويلا حان وقت الشاى هل تدريين أنى كنت  
 سنبله وظلا فى الهجير وكنت وقتا مستحيلا ليس لى وقت أنا  
 سيد الوقت فلتمهيلينى قليلا كى أبعثر ما تبقى من رمادى ثم  
 أمضى دونما حرج أسير على الصراط صراحة أخرى فهل  
 تدريين لا مر البرابرة اصغار على جبينى<sup>(٢٩)</sup> فلستدرت أداعب  
 الأفق القريب لطنى أغفو على حافة لا تنتمى للمكان سأغفو  
 قليلا فلا توقظينى أنت سيدة من النعناع والصمت المراد  
 والأسى القزحى وأنا افتراق الوقت لا أجى إلا فى انقطاع  
 الخيط لا تمدى يدك الآن<sup>(٣٠)</sup> حن وقت النوم يا أطفالى  
 الصغار متعب مستقيظ أبدا لأرعى الغيم والغزالة الزرقاء

ناموا برهة أخرى لتعدو في اتجاه الماء قوساً من صراخ خافت  
 يشفني شقين شق مظلّم وشق لا يبين هل تلاميذ الآن في  
 انتصاف غامض تداعبين نجمة غامضة أم تراوغيّني في السر  
 تنتظرين اللحظة التي مضت إلى وراء لا وروءاً لي ألام في  
 الألام كل شيء غامض وأنت شرفة من العزاء تتحنى على  
 رمادي ثم توغل في الكلام الداخلي بعض عام من غبار  
 ورياح وحجر.

هل تسكنين الآن ذاكرتي.

رويدا

غلبة

من طيلسان وسهر

افقا غامضا

بين الإقلمة والسفر

أو

قطرة

من مستحيل

وشجر

تسكنين الآن ذاكرتي

حريقاً

ومطرا

فلقدي فيها أنت سيدة الغياب الوقتي أنا سيد الزمن الضال أفتني أثر  
 الخسارات الفاحشة بلا يأس لأرفع بك اليسرى في الميدان يا سلاتي  
 الكرام هاكم خسارة جديدة تأخذ شكل امرأة متوزعة بين يقين  
 وغياب من يمنحني<sup>(٣١)</sup> سيفاً مبصراً لأرى الشراك قبل الانفجار  
 فأضرب الضربة الأخيرة ليشتعل التصفيق في برد الشتاء دافنا دافنا  
 فأغني في مرح

اقتلونني يا ثقتي      إن في قتلي حياتي  
 ومماتي في حياتي      وحياتي في مماتي

دون أن أدرى أنسى القليل المستديم منذ ٥٢٥٦٠٠٠ دقيقة  
 ختني التوقيت والخل الوفي وامرأة تشبه أشجار العويل  
 اليومى فأكلوني مثلما أكلتموها واتركوني وقتاً غلماً كي أحدد  
 خطوتي من قبل أن يصبح البرابرة حلاً هلاً تنام سيدتي بعضاً من  
 غياب ونضاع<sup>(٣٢)</sup> وتشرب القهوة والحداد أم تأتي إلى المقهى بلا  
 وقت فأجيء في وقت الرحيل ما بال سيدتي هل البخور لا  
 بخور سيدتي كيف الحال أم خربت سيدتي ركننا صغيراً من  
 العالم لا أنا موزعة ومرتبكة<sup>(٣٣)</sup> هل سقطت السمكة في الشبكة  
 لا شيء هل قلت شيئاً عن مرسى مطروح يا وردة الغياب  
 الغامض هل لكنها اختفت غيمة إلى المفترق توغل في المراوحة  
 الأليمة والسؤال الفاتر ثم تمضي للوراء إلى مياه الذكريات ابتمسى

قليلًا مرة أخرى فتمعن فى المياه وفى ارتجال الصمت والنسيان  
 سيدتى سيتسع الوقت فى الوقت متسع كى ندفن موتانا ونبحث عن  
 سماء تمطر الحناء والسلوى  
 هلوليا هلوليا إننى متسع فلماذا تضيقين قلت أناسيد الخسارات<sup>(٢٨)</sup>  
 وأنت غيمة فهل أخسر المطر الحار وقلت انت لى وقت فهل يخوننى  
 التوقيت قلت إننى حجر رماه البناعون فانشدخت فتشدهت  
 فانشرخت فتشرحت قلت.  
 أنا القليل بلا إثم ولا حرج

### ثانيا الهامش أو الحاشية:

(٢٨) مثل قبلة.

أموت دهرًا من تراب تائب،

ودهرًا من وصايا أفلة.

أقول: موقوتا أموت،

ثم أصحو فى اكتمالى،

مثلما تصحو سماء ذاهلة.

وحينما أهم تلتينى من الورااء –

الوردة الفاصلة.

(٢٩) مروا:

نبابة طنت على ساقى

قليلًا من وجيب.

حطت وما حطت

قليلًا من نجيب.

ورمت على جسدى الجميل غبارها،

فلاخترت أفقا من حجر.

(٣٠)

أن لى أن أنتمى إلى انقطاعى،

أن لى،

فابتنى عرشى الهشيم،

فشة فقشة من ضياعى،

ياوى إليه قتلنى،

أسقيه من دمي،

أعيره نراعى،

كى يمدّها حبلا،

ويشققنى.



(٣١)

فلى سيف من الصيف الصقيل.  
لا يرتضى غمدا سوى قلبى،  
فاغمده،  
وأمضى،  
مثلما يمضى ضلال ضائع،  
أو سرب نسيان جميل.  
ولى سيف من الخوف البليل.

(٣٢)

تتلم سيدتى من النعناع: حقلا  
وترخى سهوها المضى فوق جبهتى:  
قليلًا من غياب.  
تتلم.  
مثلما تنام وردة السراب.  
ثم تصحو، فوق إصبعى،  
غزالا من مطر.

(٣٣)

موزعة ومرتبكة:  
بين حقل من صهبل،  
وسماء محلولة.  
تختار نسياتنا أليفاً  
يستريحها،  
ويرمى وردة فى مانها،  
فتختار التراب.

(٣٤)

سيد.  
تلاوى إلى نارى الخسارات الجميلة.  
تلتف حول معصمى،  
وترمينى بأوقات فتيلة.  
تقول لى:  
يا سيد العروش المستحيلة.

الطريقة الثالثة:

يسير القارئ حتى يتوقف بصرياً عند موضع الإحالة على الهامش/الرقم المماثل، ويكمل قراءته حتى ينتهي الهامش إلى موضع جديد/الرقم الجديد التالى ثم يعود إلى المتن ويتابع قراءته حتى يتوقف مرة أخرى عند الرقم التالى، فينصرف عن المتن، يلتفت إلى الهامش مرة أخرى ويكمل حتى ينتهي من موضعه، وتستمر حالة التنقل بين الهامش والمتن حتى نهاية القصيدة:

سيتسع الوقت لى كل وقت ومملكة من الماء والأرجوان ووقت  
 طليق أنا سيد الوقت الذى لا يجيء أجيء بلا وقت فيتسع  
 الوقت لى كى أنفن الموتى وأمرق بقعة للضفة الأخرى فأقول  
 للنسيان كن فيكون عصفورا وبحرا وسيدة من النضاع  
 والمسافات الملقومة وأنا قابل للانفجار<sup>(٢٨)</sup>

(٢٨)

مثل قبلة

أموت دهرًا من تراب تائب،

ودهرًا من وصايا آفة.

أقول: موقوتا أموت،

ثم أصحو فى اكتملى،

مثلما تصحو سماء ذاهلة.

وحيثما أهم

تأتينى - من الوراق -

الوردة الفاصلة.

هل حان وقت

الشأى سيدتى أم حان وقت انكسار الصمت والحزن الطرى  
وقت ارتجال الرقصة الغجرية الأولى سيتسع الوقت سيدتى  
لدفن الجثة انتظري طويلا حان موعدنا فلا بأس اذهبي فى  
الصمت سرا أو عويلا حان وقت الشأى هل تدريين أنى كنت  
سنبلة وظلا فى الهجير وكنت وقتا مستحيلا ليس لى وقت أنا  
سيد الوقت فلتمهيننى قليلا كى أبهر ما تبقى من رمادى ثم  
أمضى دونما حرج أسير على الصراط صراحة أخرى فهل  
تدريين لا مر البرابرة الصغار على جبينى<sup>(٢٩)</sup>

(٢٩)

مروا:

نبابة طنت على ساقى

قليلا من وجيب.

حطت وما حطت

قليلا من نحيب.

ورمت على جسدى الجميل غبارها،

فاخترت أفقا من حجر.

فاستدرت أداعب

الأفق القريب لعننى أغفو على حافة لا تنتمى للمكان سأغفو  
 قليلا فلا توقظينى أنت سيدة من النضاع والصمت المراود  
 والأسى القزحى وأنا افتراق الوقت لا أجىء إلا فى انقطاع  
 الخيط لا تمدى بك الآن<sup>(٣٠)</sup>

(٣٠)

أن لى أن أنتمى إلى انقطاعى،

أن لى،

فأبتى عرشى الهشيم،

قشة فقشة من ضياعى،

يلوى إليه قتلى،

أسقيه من ملى،

أعيره نراعى،

كى يمدى حبلها،

ويشنتى.

حان وقت النوم يا أطفلى

الصغار متعب مستيقظ أبدا لأرعى الغيم والغزالة الزرقاء

ناموا برهة أخرى لتعوا فى اتجاه الماء قوسا من صراخ خافت

يشقتى شقين شق مظلم وشق لا يبين هل تلمين الآن فى

انتصاف غامض تداعبين نجمة غلمضة ام تراو غيننى فى السر

تنتظرين اللحظة التى مضت إلى وراء لا وراء لى أملم فى

الأمام كل شيء غلمض وأنت شرفة من الغزاء تتحنى على  
رمادى ثم توغل فى الكلام الداخلى بعض عام من غبار  
ورباح وحجر.

هل تسكنين الآن ذاكرتى

رويدا

غلبة

من طيلسن وسهر

أفقا غامضا

بين الإقلمة والسفر

أو

قطرة

من مستحيل

وشجر.

تسكنين الآن ذاكرتى

حريقا

و

مطر

فاقعدى فيها أنت سيدة الغياب الوقتى أنا سيد الزمن الضال  
أقتفى أثر الخسارات الفاحشة بلا يأس لأرفع بك اليسرى فى  
الميدان يا سادتى الكرام هل كم خسارة جديدة تأخذ شكل امرأة  
متوزعة بين يقين وغياب من يمنحنى<sup>(٣١)</sup>

(٣١)

فلى سيف من الصيف الصقيل.

لا يرتضى غمدا سوى قلبى،

فاغمده،

وأمضى،

مثلما يمضى ضلال ضائع،

أو سرب نسين جميل .

ولى سيف من الخوف البليل.

سيفا مبصرا لأرى

الشراك قبل الانفجار فأضرب الضربة الأخيرة ليشعل

التصفيق فى برد الشتاء دافنا دافنا فأغنى فى مرج

أقتلوني يا ثقتى إن فى قتلى حياتى

وممتى فى حياتى وحياتى فى ممتى

نون أن أدرى أنى القتل المستديم منذ ٥٢٥٦٠٠٠ دقيقة

خاننى التوقيت والخل الوفى وامرأة تشبه أشجار العويل

اليومى فلكلوني مثلما أكلتموها واتركوني وقتا غتما كى أحدد

خطوتى من قبل أن يصبح الباريرة حلا هلا تنام سيدتى بعضا

من غياب ونعناع<sup>(٣١)</sup>

(٣٢)

تتلم سىدتى من النضاع : حقلًا .  
وترخى سهوها المضى فوق جبهتى:  
قليلًا من غياب.  
تتلم.

مثلما تتام وردة السراب.  
ثم تصحو، فوق إصبعى،  
غزالًا من مطر.

وتشرب القهوة والحداد أم تلتى إلى  
المقهى بلا وقت فلجنى فى وقت الرحيل ما بال سىدتى هل  
البخور لا بخور سىدتى كيف الحال أم خربت سىدتى ركنا  
صغيرًا من العالم لا أنا موزعة ومرتبكة<sup>(٣٣)</sup>

(٣٣)

موزعة ومرتبكة:  
بين حقل من صهيل،  
وسماء محلولة.  
تختار نسيانًا أليفًا  
يستريحها،  
ويرمى ورده فى مانها،  
فتختار التراب.



هل سقطت

السمة فى الشبكة لا شىء هل قلت شينا عن مرسى مطروح  
يا وردة الغياب الغامض هل لكنها اختفت غيمة إلى المفترق  
توغل فى المراوحة الأليمة والسؤال الفاتر ثم تمضى للوراء إلى  
مياه الذكريات ابتسمى قليلا مرة أخرى فتمعن فى المياه وفى  
ارتجال الصمت والنسيان سيدتى سيتسع الوقت فى الوقت  
متسع كى ندفن موتانا ونبحث عن سماء تمطر الحناء والسلوى  
هللوا هللوا إننى متسع فلماذا تضيقين قلت أنا سيد  
الخسرات<sup>(٣١)</sup>

(٣٤)

سيد.

تلوى إلى نارى الخسرات الجميلة.

تلتف حول معصمى،

وترمينى بأوقات قتيلة.

تقول لى:

يا سيد العروش المستحيلة.

وانت غيمة فهل أخسر المطر الحار وقلت أنت

لى وقت فهل يخوننى التوقيت قلت إننى حجر رماه البناءون

فانشدخت فانشدخت فانشدخت فانشدخت فانشدخت قلت

أنا القليل بلا إثم ولا حرج

تعتمد تجربة رفعت سلام - فى انبنائها - على التففتت سواء أكان ذلك على مستوى الصياغة أم على مستوى طريقة التشكفل البصرى وذلك نتفة الوعى الجمالى الحدائى والوعى الرؤى القانم على إدراك العلاقت بين الثنائفت المتضادة الذات والعالم من جهة والذات والإبداع من جهة أخرى يتوافق مع هذا التففتت الصياغى ككثفر من التففتت الدلالى، وهو ما ففعل الملتقى فى حالة إرهاق تجمعى، بفعل محاولات لم الشئات الممزق، وجمع المتفرقات، ففث فواجه بكثافة دلالية تراكمفة، ففحاف لمن ففوص فى الأعماق، لا من ففسف على السطوح" (١٠).

القارئ عئدا فقوم بالبئافل القرانفة عبر الاقتراحات، هل فكتفى بطرفة فون أخرى أم فقوم بالقراءات فمفعاف ثم ففحاف إلى واحدة منها؟ هل تعد كل قراءة /اقتراح نصاف؟ أم فواجه القارئ مجموعة من النصوص، فقوم باقتراح عالم كل نص فعفا عن اقتراح الشاعر على اعتبار أن النص مملكة خاصة له ففله أن فعفش ففها كما فرى؟ أم أنها هى نص واحد فى فففة الأمر مهما اختلفت طرفة إخراجة لأن الوسائط اللغوفة واحدة لم فففر بالحنف أو الإضافة؟ هل ترك الشاعر أفة احتمالات مفتوحة للعدد القرائى فنتف عنها تعدد دلالى أمام القارئ؟ هل اقترح الشاعر مسار الإنتاج المففقق عبر الاستقبال على الرغم من ففود علاقات شعورفة مشتركة؟ هل كل قراءة فختلف عن الأخرى فى ناتفها الشعورى؟

الطريقة الأولى اقتراح التلقى

وهى قراءة المتن متواليًا حتى نهاية الخطب معزولا عن الهامش، تجعل الصوت أحاديا، يمارس حضورا منفردا للذات بعيدا عن الجدل والاحتكاك بمؤثرات بنائية أو عوالم أخرى يصطدم بالمتن فتغير اتجاهه أو تفتح أفقه مع حركة الرؤية التى تحاول أن تقتنص العالم فى أوج حركته لا تقرأه فى حالة سكونية وطبيعة تجربة متحركة، كما أن المتن بهذه الطريقة يجعل القارئ مطمئنا لحركته البصرية فيستكين لحالة واحدة ولا يواجه محطات أو مزالق بصرية تجعله يدخل حالة جديدة بالإضافة إلى حالته التى يتبع بها المتن. كما أن الشاعر فى المتن كسر كل عوامل التوقع والتأمل فستغنى عن علامات الترقيم أو الوسائط الطباعية التى تفرض توقفا مثل النقاط والمساحات البيضاء وسمك الخط وغيرها، بل إنه اعتمد على التداعى اللغوى الذى يجعل النص دفعة واحدة يصاحبه تدفق نفسى متلاحق.

أما قراءة الحواشى أو الهوامش متواليًا منفردة حتى آخرها فإنها تؤسس لنصوص قصيرة مجزأة لا يربطها رابط لأنها تعمل فى فراغ بنائى كقطعة الشطرنج إلا إذا تعاملنا مع كل هامش على اعتبار أنه نص فقير يؤول بمفرده دون الحاجة إلى غيره وهذه الطريقة لا تعمل فى اتجاه الإنتاج الدلالى.

الطريقة الثانية اقتراح التلقى:

يقوم القارئ بقراءة المتن حتى موضع الهامش ثم يضع الهامش فى توال مع المتن كلما وصل إلى موضع الترقيم - أى الرقم الموضوع فى بداية كل نص - فيتناول المتن/الموضع الكتلى مع الهامش، وفى هذه الطريقة يساوى القارئ بين المتن والهامش فى الأهمية ويحول المتن من نص رئيس إلى نص هامشى. والهامشى إلى نص رئيسى، ومن هنا يقلل القارئ من تركيزه واهتمامه بمركز النقل الدلالى: وثيقة الرؤية وآلية قراءة العالم الرئيسية.

الطريقة الثالثة/ اقتراح الشاعر والتلقى:

وهى قراءة النص كما أقره الشاعر على الصفحة، وفيها يقوم القارئ بمواجهة الصفحة كاملة: يبدأ بالمتن ويسير معه حتى يصل إلى موضع الهامش فيلتفت عن النص إلى الهامش ويعود فى اللحظة نفسها إلى المتن مرة أخرى وهكذا دواليك وهنا يمارس القارئ آلية الالتفات البصرى فى أكبر صورة ممكنة حيث ينصرف ثم يعود ويغير موضعه ثم يعود وهكذا وفى كل موضع للالتفات البصرى يحقق معه نلجا دلاليا جديدا، حيث يستطيع القارئ "أن يجعل من الحاشية متنا ومن المتن حاشية، وذلك بتأثير العلاقة الجدلية بينهما.. ومن هنا جاءت الثنائية والفرادة، لأن المتلقى ما إن يتحرك مع الصياغة حتى تفجئه إحالة تفسيرية على الحاشية، وما إن يتابع الحاشية حتى يرتد إلى المتن. وبين الصوتين يأتى فراغ يسمح له بأن يمارس نوعا من الإبداع الخفى الذى يسد هذا الفراغ المقصود؛ وليس

هذا الإبداع إلا تلك العلائق التى يتكى عليها فى الربط بين الصوتين".<sup>(١١)</sup>.

تؤكد علاقة المتن بالهامش انشطار الذات والتأمها فى أن، فتصبح ذاتين فى ذات واحدة، وذاتا فى ذاتين فى أن، كل واحدة تحاول أن ترى العالم من منظورها الخاص، حتى الآخر فى علاقة المتن والهامش يبدو فى هيئة انشطارية ومتداخلة فى أن. هذا الحضور الضدى الثنائى الإفرادى فى أن يفجر فى نفس المتلقى قلقا علما وحيرة مركبة، يحلم أن تكتمل صورة اللحظة بكل معطياتها لتجسد جزءا يزول العالم ويرسم هيئته.

عندما تمارس القراءة البصرية آلية الالتفات بين المتن والهامش يحدث تحول فى المعنى والدلالة على الرغم من أن الالتفات البصرى يحدث فى ظل امتداد بنائى ودلالى بين المتن والهامش أحيانا كما فى الهامش رقم (٢٨) حيث أبقى المتلقى فى حالة توقع عبر علاقة منطقية بين أطراف التشبيه المتجسد فى المتن والهامش معا: (أنا قبل للانفجار) = متن، (مثل قنبلة) = هامش، وتتوالى حركة الدلالة فى الاتجاه نفسه: (أموت دهرًا من تراب تائب).

والدراسة تطرح تساؤلات منها :

- هل يبقى اقتراح الشاعر لنصه على الورقة أكثر فاعلية

ونجاحا فى طريقة القراءة؟

- هل علاقة الشاعر بالصفحة البيضاء كعلاقة المتلقى عند

اقتراح النص عليها؟

علاقة الشاعر ديناميكية مع الورقة تحكمها رغبات مكبوتة،  
تعمل في الداخل بقوة، تنفجر عند خروجها على هيئة السطور  
والخطوط والأرقام والمساحات البيضاء وتتغير مواضعها وأركانها  
طبقاً لحالة الغيب أو الارتقاء التي يكون فيها الشاعر وهو يخلق نصه  
على الورقة.

- كيف يتخلق النص على الورقة البيضاء؟

تمارس اللغة حضوراً لم تعرفه من قبل، فهي تؤسس لعلاقات  
تصل إلى الأسطورة أحياناً، وأحياناً تصل إلى النثرية اليومية، فهي -  
أي اللغة - تجسد حركة شعورية، يمارس فيها الشاعر مع الورقة  
جنونا جميلاً، يتحرش بها، يחדش حياءها، يمارس معها حالة خلصة  
أشبه بالمضاجعة لا يمكن تكرارها بالطريقة أو الحالة نفسها لأنها  
محكومة بخبرات إنسانية وشعورية معقدة، يصدق فيها قول "أبي  
يزيد البسطامي" : (إنما يخرج مني الكلام بحسب وقتي).

## بين الكتاب و "إسماعيل" والسبعينيات علاقة

تواجه الشعرى العربية الحديثة كثيرا من الانتقادات من أهمها أنها منبئة الصلة عن تراثها، وتسعى للتمرد والعصيان فى وجه الأب وقتله أحيانا، واتهمت - كذلك - بأنها حركة مارقة، استند متهموها - فى نعتهم - إلى استخدامها مفردات التجاوز والتخطى والاستيق والتمرد والخروج على المؤسسة وتقاليدھا المستقرة البالية، وربما تكون كذلك ولكن فى إطار يخلق وجودا فكريا وجماليا يحقق حضور الذات فى لحظة راهنة، ويضمن حضورها فى الأصل لا فى الصورة الباهتة.

وقد اختلفت علاقة الأبناء بالأباء وخصوصا فى العقدين السابقين - فى تيار الحداثة الشعرى العربية قريبا وبعدا، ولم يتنكر الأبناء لهذه العلاقة الشرعية، بل اعترفوا بها صراحة فى توجهاتهم النظرية وممارستهم الشعرية، فالشاعر "حلمى سالم" - وهو أحد أقطاب إضاءة ٧٧ - يؤكد هذه العلاقة، ويرد على متهميهم بكتابه "هيا إلى الأب"<sup>(١٢)</sup>، وهو عبارة عن مجموعة مقالات تدور حول القطيعة والاتصال فى الشعر، فيقول عن تأثيرهم وتواصلهم مع "أدونيس": "إننا لا نرى غضاضة كبيرة فى أن نكون أدونيسيين إذا كان المقصود هو المعنى الاصطلاحي على أننا نفرق - فى هذه المسألة الأدونيسية - بين المنهج والمذهب: المنهج فى هذا الصدد الشعرى هو التجريب المتواصل والشجاعة الشعرية الدائمة والجرأة على النبش والاقتحام الجملى لكل مجهول ومحرم ومغلق. ونحن

باعتقادنا هذا المنهج إنما نعتمد - فى الحق - جوهر الفن باعتباره ظاهرة اقتحام مفتوحة. أما المذهب فى هذا الصدد الشرعى فهو ما ينتج عن ذلك المنهج المقتحم من نتائج، أى من أعمال شعرية وطرائق فنية خاصة. نحن إذن قد نتفق مع أدونيس فى (المنهج الجمالى) ولكننا نختلف عنه فى المنتج الشعري بمعنى أننا نصطنع أداة واحدة، لكننا نصل - أو نحاول أن نصل - إلى إجابات مختلفة فى بناء العمل الشعري إدراكا منا بأن قيمة الشاعر هى فى تفرد و تميزه الفنى" (١٣).

والمأمل فى تجربة الحداثة الشعرية/ للسبعينات فى العلم العربى عامة وفى مصر خاصة يرى خطوط التماس والاتصال/التأثر مع اجتهادات أدونيس وتجاربه خصوصا فى علاقته باللغة من حيث استخداماتها وطريقة بنية النص وتشكيله جماليا واستغلال البنى البصرية بطريقة جديدة.

ودرستنا للخطاب الشعري من منظور "الالتفات البصرى" تؤكد ما نذهب إليه من تماس واتصال لهذه العلاقة بين "أدونيس" وجيل الحداثة الشعرى فى مصر، فهناك علاقة من حيث انبناء النص بصريا بين أعمال "أدونيس" - خصوصا (الكتل) وديوان الحصار - وأعمال هذا الجيل، فمثلا يتبنى رفعت سلام فى ديوانه "إشراقت" الطريقة نفسها التى استخدمها أدونيس فى قصيدة "إسماعيل" (١٤).

ولأن قصيدة "إسماعيل" ليست موضع الدراسة فإننا نقدم جزءا منها لنشير إلى هذه العلاقة التى تعتمد طريقة واحدة من حيث تشكيلها وطريقة إخراجها.



## إسماعيل

متنثرا بدمى، أسير – تقوننى  
حمم ، ويهدينى ركام،  
بشر تموج حشودهم  
طوفان السنة: لكل عبارة  
ملك، وكل فم قبيله.  
....وأنا الذى نبنته كل قبيلة<sup>(١)</sup>

وخرجت تحضننى الجراح، وأحضن الأرض القتيله،  
ابنى خيامى فى دمي  
وأقول لاسمى أن يلم بفاترى

(١) يمشى وحيدا ،  
يمشى أملم زمانه.

## من بيت إسماعيل<sup>(٢)</sup> /

(إسماعيل يطفو  
صحراء<sup>(٣)</sup> من كتب تموت، وفوقه  
قمر تقلد سيفه  
ومضى يجر نياقه....)  
/..... وأنا الذى نبنته كل قبيلة<sup>(٤)</sup>  
أنسقط الشرر الدليل . بنات نعش  
برقدن فى زغب الظلام/ رأيت وجهى شامة  
فى ضونهن ، رأيت موتى  
طيرا على كتف الظلام،

(٢) لو كان إسماعيل حقلا، لسكنت غيمى فوقه، لو كان إعصارا

لكنت لحصفه أفقا، وكنت خليله...

(٣) صحراء – عقد من رمال، والقوافل خبطه...

(٤) عبثا تسائل عن صديقك/ مات،

والبيت الذى آواه مات/ احفر طريقا

للقائه، فى قلبك الباقى – ولكن

انتظن أن القلب يبقى؟

## والرمل ىرآل الكلام

فى الجانب الشرقى من نهر الفرات لقالق  
حملت مفاتيح الرحىل؁ وقوضت  
أعشاشها؁  
فى الجانب الغربى؁ ينهض هىكل -  
ثدىان ينتفخان قشا.

/..... وأنا الذى نبذته كل قبىلة  
هوذا تفرقتى بىداى/ لىمى يحاربه لىمى  
جسدا ىمزق فى جسدا  
والحب لا أأء؁ وموتى لا أأء<sup>(٥)</sup>

من أنت ؟ <sup>(٦)</sup> ىصرآ بى حطامى  
وبكاد ىنكرنى كلامى.

(٥) لا ماء ىعرف أين صحرانى؁ وكىف أنوقها.  
(٦) ألقى بلسنلتى ولا ألقى جوابا... <sup>(٦٦)</sup>.

يُستطيع القارئ - من خلال قراءته لنص سلام ونصر  
أدونيس - أن يتبين وشائج العلاقة بينهما تلك العلاقة القائمة على  
الاتفاق فى المنهج الجمالى المتجاوز للمثال والنموذج، المتماهى فى  
شعرية التشكيل البصرى بوصفه آلية جديدة قادرة على خلق مساحات  
كبيرة من الإنتاج الدلالى الذى يختلف فيه جيل الحداثة ومنهم رفعت  
سلام عن المنتج الدلالى الذى تخلفه تقنيات الشعرية الأونيسية.

## "سيرة الماء" الخطاب التراكمى وشعرية الشكل

إذا كن "أونيس" أو "رفعت سلام" قد مارسا حضورا كبيرا للشكل الطباعى واللغة البصرية، وحاول كل منهما أن يؤسس اتجاها قويا نحو البنية التفتيتية أو البنية التشعبية - عبر النص والنص المرافق أو المتن والحاشية - التى تؤكد خلخلة اليقين الشعرى والوجودى، وفتحت الطريق واسعا لجدل التكوين البنائى، وانحازت إلى طريقة جديدة مفتوحة على الأفق كقراءة الذات والعالم - ومن هنا كن طبيعيا أن يتجنب الشاعر فرض التأويل الوحيد على القارئ/ سلطة القراءة، فالفضاء الأبيض واللعب الطباعى والتنظيم الخاص الشعرى وتشكيله كلها معطيات تشترك فى خلق هالة من الغموض حول الكلمة وفى ملنها بالإحياءات المختلفة - فلن علاء عبد الهادى - وهو أحد شعراء الحداثة فى مصر - أكثر هوسا وجنونا باللعب البصرى، يؤمن أن اللغة البصرية آلية قادرة على كشف ما هو دفين وعميق وغامض، آلية لاستنطق البياض وفضح مكنونه، وهنك حيايته يقول علاء عبد الهادى عن جماليات الشكل وشعريته: "عالم الشكل هو أكثر دقة وانتظاما ودلالة من نظرتنا الآلية العابرة إليه، فعلى الرغم من وجود أسطورة ما فى كل نص شعرى فلقنا نجدها دائما هناك فى صميم الأشياء، تحتاج إلى من يكتشفها لنا، ثم يعيد بناءها، إنها دائما تسكن دمنادون أن ندرى فى أغلب الأحيان بهذا المسكون بهذا الكامن من خلف ظاهرة الموجودات والأشياء فىنا، لكننا فى الأحوال كلها لا نستطيع أن نشعر بنص شعرى، إن لم يكن دفيننا على نحو ما، وهذا سر ما نفقده من مستقبلى أشعر أرواحهم سميكة"<sup>(١٥)</sup>.

لقد أيقن علاء عبد الهادى أن الشعرية الجديدة تتحقق فى القدرة على اللعب واستغلال كل الوسائل التعبيرية: اللغوية والبصرية، ويعول على المتلقى الواعى الذى يستطيع أن يقوم معه بالدور نفسه، فيمارس اللعب ويقترح القراءة التى يراها والدلالة المناسبة، فلا "يرتبط اللعب بالكانن تحت ميوعة غرض واحد، بل يحتل النص الشعرى بكل مظاهر الوجود دون هدف نهائى أخير، هنا يفقد النص قوته التطهيرية الكائنة فيها، يمتنع عن كونه أداة مصالحة

مع الواقع" (١٦). إذن يبقى اللعب عند علاء عبد الهادى نتاجا لحضور الذات الراغبة فى كشف هويتها الإنسانية المتحققة فى ممارسة الطقوس والشعائر بوصفهما وسائل كيانية واعية ومقصودة فى الوقت نفسه، كما أنه (أى اللعب) يجسد الذات وهى فى حركتها الخاصة مع اللعب.

وفى هذا السياق يؤكد علاء عبد الهادى حقه فى ممارسة اللعب بوصفه اختيارا جماليا خالصا ويجعل من النص المفتوح مملكة خاصة وعلى القارئ أن يختار، يقول: "يؤكد اللعب اصطفاية ما، لقطة اختارها الشاعر من العالم، كى يصطاد دهشته منها، قطعة من المكان والزمان يؤكد الشاعر امتلاكه لها فهل ننكر عليه أن يضمن بقصديته بملكيته لرأسمل شعوره الفردى الخالص، أنا الملك الوحيد لنصى والملكية تعنى حقى فى إبعاد الآخر، فإذا أراد المتلقى اللعب معى، فيجب أن يخضع لسلطتى الجمالية، ولن يتمكن من ذلك دون أن ينمو بيننا شكل من أشكال التواطؤ، حينها سيفهم المتلقى التجريبي فضيلة أن يطلق لجزء من النص حرية فى السقوط، حرية أن يظل داكنا بلا معنى، فقد يفضى اللعب بيننا إلى مجموعة من الخبرات الجمالية الجديدة للشاعر والمتلقى على حد سواء" (١٧).

تعددت أشكال اللعب عند علاء عبد الهادى، ففى كل ديوان يمارس لعبة ويخترقها، فهو لا يطمئن إلى طريقة واحدة أو حركة واحدة من اللعب، لأن الذات التى تخلق اللعب وتسكن فيه لا تركز إلى حالة واحدة، فهى تجاهد أن ترى نفسها فى محطات خاصة، متغيرة بطبيعة الحال على الرغم من الوعى والقصيدة والتخطيط لممارسة اللعب، ففى كل عمل له - منذ ديوانه الأول - يعتمد على التجريب ويغير من أنواع اللعب سواء أكلن على مستوى البنية النصية بلوسائط اللغوية - كما فى (لك صفة الينابيع) حيث استخدم الالتفات الإيقاعى من خلال المزج بين موسيقى بحرين عروضيين أم بلوسائل البصرية كما فى (حليب الرماد) حيث استخدم القصيدة الدائرية التى تتطلب من القارئ أن يحرك الكتب فى يديه حتى يواصل القراءة كما تتدحرج صخرة (سيزيف)، وفى الديوان نفسه استخدم فيها صوت العصافير وهى عبارة عن إيقاعية صوتية صرفة.

وفى ديوانيه: الأسفار، الرغلم استخدم المثلثات والأرقام والأسهم واللعب بالفراغات.

أما "سيرة الماء" موضع الدراسة فقد مارس فيه علاء عبد الهادى جنون اللعب والدقة والحرفية وإعادة الكتابة حتى أصبح ديوانا إشكاليا بكل ما تعنيه الكلمة من دلالة، فهو العمل الوحيد فى الشعر العربى الذى يمتلك قدرا كبيرا من الجسارة والأسئلة والحيرة، يحمل قدرة فائقة من التعدد القرانى، إنه النص المركب أو النص التشعبى، نص النصوص ونصوص النص الذى يتسم بتعدد الروابط والميقات والخطوط ويكسر مركزية التكوين، لذا لا توجد له قراءة مركزية يمكن أن تكون من اقتراح الشاعر فقط كما ورد عند أدونيس أو رفعت سلام.

مارس علاء عبد الهادى اللعب على الصفحة - فى ظل رقم تكوينى، يفتح على استدعاءات تراثية كثيرة - مثل: نشيد إخناتون، العهد الجديد والعهد القديم، الكوميديا الإلهية - مستخدما طريقة "الإنصات البصرى" أو ما يسمى بالطبق الموسيقى والذى يعنى أن كل آلة موسيقية تلعب لحنها المفضل فى نفس الوقت الذى تلعب فيه آلة أخرى لحنها دون أن يتم بينهما تألف أو تجانس قائم على التداخل الهارمونى، ولكن يتم الإنصات إلى الألتين فى آن واحد.

من خلال هذا المزيج والتكوين التراكمى لـ "سيرة الماء" أصبح القارئ أمل نص تفاعلى مفتوح - على حد تعبير امبرتو ايكو - لا يمكن استنفاد القراءات الممكنة له حيث يضم فى بنيته اثنتين وثلاثين تمفصلا تجعل القارئ أمل اختيارات نصية لا نهائية، تقوم على التبديل والتوفيق، يصبح أمامها القارئ منفردا بقدرات خاصة، يحمل وعيا تجريبييا واستعدادا كبيرا لإنتاج نصه الذى ينحاز إليه مقترحا دلالاته.

يحقق "سيرة الماء" - عبر هذه البنية المعقدة - دلالات متحولة، يكشفها الالتفات النصى والبصرى فى آن، فهو مزجحم بالتفتلت أسلوبية وبصرية عدة.

يتكون "سيرة الماء" من ثلاثة أسفار: سفر الهوية، وقائع سفر النبوءة، وسفر البعث، ستختار الداسة سفر الهوية ليكون موضع التحليل القرانى.

النص فى "سيرة الماء" هو نص الصفحة ونص السفر والنص الكامل ستتعامل الدراسة مع النوعين الأولين وهما: نص الصفحة ونص السفر، فالقراءات التى تفرضها الصفحة من خلال علاقتها بين النص الطباقى والنص الأصلى وخلاف ذلك بما يستنفد كل القراءات الممكنة للصفحة الواحدة وهى القراءة الاعتيادية التى يلفها القارئ فى عادته القرائية.

يضم كل سفر مجموعة من السياقات المختلفة فى تركيبها البصرى مثل السفر الثانى الذى يعتمد على الصفحات المطوية بوصفها ظاهرة تعدد نصى ودلالي.

وفى السفر الثالث تتجلى علاقة أخرى تنطوى على قراءات كثيرة توافقية وتبادلية (زجاج) يستطيع القارئ عبر الالتفات البصرى أن يستنتج عدة نصوص متحركة ومتحولة تركيبيا وداليا. وهناك قراءة أخرى لابد من الإشارة إليها وهى قراءة تتم فى فضاء الأسفار الثلاثة، حيث إن كل تفريع فى السفر الأول يقبل أن يضم سياقاً قرانياً فى السفر الثانى ثم سياقاً قرانياً فى السفر الثالث وهكذا.....



الالتفات البصري

من النص إلى الخطاب

## الكتابة الأولى / افتراح الشاعر:

" الحق أقول لكم ... لا شيء أشد خطرا من الكلام لأنه هكذا  
قل سليمان: الحياة والموت هما تحت سلطة اللسان"  
"برنابا"

( أجهل الناس من ترك يقين ما عنده لظن ما عند الناس )  
"حكم ابن عطاء الله"

إلى رهطه ... الأقران:

" الفرق بين الحكيم و الجاهل أن الأول يجادل في الرأي، بينما  
يناقش الثاني في الحقائق !! "

الكتابة ... عاصمة للتألف  
تدشنها الدماء .. عاصفة على امتداد  
الوريد  
يقذح العبث جمرتين  
جمرة .. تصطاد بصنارة الألم ..  
بحيرة للذكرى  
وجمرة .. تشعل الحرائق ..  
على تل من خلاء

\* النار:

وقودها الناس  
عورة للرماد  
فمن يشعل للنار دفنها  
ويسكب في مقلتيها السهاذ

\* الماء:

وخلقنا من الماء جرحا  
يمسد شريانه بالتضاريس / الخصائص  
كم استحمت فيه السماء دون اغتسال  
فمن يذهب للماء جنابته

عزافين

الهوية

١

على رنة الفؤاد .. زهرة  
 تمسرح في الحياة الطليقة قرينها !!...  
 على ورقة من عسل ...  
 صبيا أفضض الأمنيات  
 بورق الخطوات المرمية  
أمضى حبيسا .. إلى جدول من جبال  
تتساقط منها أفاع "عذراوات"  
 على فنران قلبي الفتى

\* التراب:

" يا ليتنا كنا .. "

رمل لرغتناه أحلامنا

وحيثما امتد

بيننا عليه الهزائم

\* الهواء:

يجرى لمستقر له

يشعل في الكون قلبا .. من مدى

ورنة من رياح .

رجلاً .. كنت وحيداً أَلعب بالحرانق  
 أكبح طاحونة .. في .. الحلم .. و أرمى  
 الأكاذيب النبيلة  
 وفي خمرة الحسرة ..  
 أتنبأ بالدرك السفلي ...  
 الذي ستكفن فيه الحضارات نفسها

\* نحن :

نحن ابتساع

نحن وشيع غلرته الحدائق .. فأغفلته التواريخ

\* النفوس :

: أنتم:

: الفعل : لا يبتدى

: والبدايات : لم تعرف بعد انتهاء

\* الروح :

وقل الروح من بعد لم .. تكتمل

\* الناس :

يلدغها الحريق بن ضيعتها .. الطرائق

اعترافات

الهوية

٣

أرحل... أتصيد الجمر  
وأخبئ في جيبِي بِسْمَةٍ سخرية من أبي  
وَمِعة لامي .. التي زوجتني .. للمدافن!!  
أمتطي صراخي .. جاريا ... إلى الحاتوت  
تدهم عظمي تماسيح الانتظار  
فلقرفص مخدعا ... للكلام .. وللحرف الرحيل  
المونث

\* الأم :

تحت أقدامها حلمي  
تفجر لي صدرها .. و تمسح رأسي بزيت الدعاء  
تقيم في الحقل .. صلاة السكينة  
تسبح في الذكريات .. هم السنين  
تحج للنبوات  
وتعشق من الجارة .. " صباح سعيد "  
تطرز في الفراغ رغبة السنبلَة  
وحين ترشق أطرافها في المدى بالدعاء  
تطهو الأمل .. على جمر إصطباراتها

أعز أفانين

الهوية

تستمر الكتابة  
تسقط دواهي الكلام  
تردهر المطابع .. بالصوف .. يكتسي الناس  
أعرب فوضى  
أذهب للقهوة  
تدخلنا أرجوزة .. على أرصفة الكتابة  
يجمع الموت الجميع .. أمسح السماء  
وهذا الزحام .. حكيم .. يلاحقني الناس .. تختنق  
العزلة  
لم يبق سوى الكتابة .. أو .. أن أمتلك نصا  
يمنحني حق إبعاد الآخرين .. عني !!

\* الشعر :

دم الكائنات

فضاء .. لا يبتدى .. لإنهاء

\* المنزل :

كفن .. للحقول

بوابة .. تطفئ قبل الولوج إليها .... الهرب

أمضى :

أفقا جذام الزمن و المكان

وأجلس أشق الأواني

أستخرج منها سهول الوثن ..والرخام

تورق قدمي بضائع الريح

وعنقي غمامة للجدار

أتجرع أعضائي

ينعتني القوم ... بمدينة لامنارات لها

تيه شوارعى ... غير ... قابلة للاكتمال

فأمضى حزينا .. أزرع جسدي بحارا ترسو

فيها السنون

\* المكان :

قدم من بحار تغادر  
شذى سوز الأزيلى  
أكملت بعد طقس البكاء  
www.azhaky.com/SouAlAzhaky

التستر

\* الزمان :

خريف من الأحباء تواروا ...

خلف السنين



أَكْذِبْ كَذِبَ بَرِيَّةٍ ... حَتَّى  
 لَا أَعْرِى الْحَقِيقَةَ .... مِنْ لَهْبِهَا الثَّرَى  
 تَضْغُطُ عَلَى قَلْبِي قِصَاصَةَ سَمَاءٍ  
 جَهُولًا كُنْتُ  
 حِينَ صَعِدْتُ لِأَحْمِلَ هَذَا الْعَالَمَ  
 وَأَنَا تَعْبِدُنِي الدَّعَارَاتُ .... وَ الْكُذِبُ الْمَقْدَسُ  
 لَكِنِّي لَا زِلْتُ قَادِرًا عَلَى التَّعْرِى .. وَ اجْتِرَاعِ  
 الشَّيَاطِينِ السَّانِجَةِ  
 دَافِنًا بِقَلْبِي الْحَيَاةَ الطَّرِيَّةَ  
 تَصْعَرُ غَابَتِي خَدَمًا لِلْعَذَابِ !!

\* الوطن :

لغة تمتد بين السلالات  
 وبين التراب .... التراب

\* الفعل :

نحن

نحن : ... والناس

الفعل: ... كالماء ... لَا يَضِلُّ المسارات لكن يضل

يطفو الجحيم  
على جورب الطريق .. المتسخ بالعيون  
أزدرى البساطة  
وازحف ملطخا ... بالأعمل ... الميتة  
يرتل ضحكي ثبتت الأماكن  
أنفض عباءة القلب  
لم تزل عليها بقية ... من غاكب .. تلهو ...

\* الحياة :

ملاه ... بها بقاءا أكفأنا ... قاماتنا...

ولا فرق

وحانات ... نلبس فيها الغياب  
عليها تركنا ... إتكاءاتنا ... وارتحلنا  
تؤويننا القطارات  
نلحق بها في المحطات ... مهر

المسافات !!

نعلق بين الرصيف و بين .. المقادير  
تمتطينا ... الطرائق ... لا نمتطينها

قافية

موزونة

ويبقى في القصور المرمرية ... خصي عجوز  
 يلهو على حدقة الفصول بعيني  
 ويرتدى ... وجها .. من دغل ساهر مرسوم  
 بالماء!

وهناك الملوك و الامتلاك  
 بتركنا مردين بالوهم القراح  
 فلك أيها الزعيم ... غفمة و هتاف  
يؤكد لك تبرجنا المعطر بالشاي  
 والفرجة  
 وأرغفة السكون !!

اغتسل !! كما شئت  
 فدمنا مدامك  
 وأعراضنا .... وساند..  
 تضاجع عليها من تشاء

\* الملك :

إن الملوك إذا دخلوا...  
 الملك ... داج من التم \* !

\* عنرا ... إختى حرفي

الناس ينتظرون

و نحن

على أرائك الأرمدة

\* وهو :

منتصيا للمستباح ... خاصمته التضاريس

تصيح الملامح بين شفتيه للبدايات

يختصر طقسه في وجنتيه

ويطل من شرفة ابتسامته ... رصين مداه

يكبت خطوه في الخاصرة

فتكتبه النبوات في سفر المواجهيد

يوانم بين البغلة و التبشير

و يدس في الجروح.. القناديل

تجاه ما تيسره الرياحين في كتاب التوهج

.....

علمه أم الأسماء في أزل الأمسيات

تصطلي فينا ...

نبوة الموت / الولادة

يبرز:

ياكل كبد الذئاب

يفرك سره بالبشقر الإشارات

تفصله النار ... برغوة الصباحات

و يهيم تحت القطر

يفسر في الصخر ... إطلالة الماء القديم

يتخير لصواريه الجهات

وبصاق الأرض بعشبة : نمت :

ما : بين :

صدره :

والمدى

كفما رغبته تفتحت على اتكاء: الصباحات:

كصنارة... تلتقط قديم عنادها في غناء التأمل

يفتح البدء بالاشتعال

ويختتم في مقام اليقين - بين الضلوع - الثقوب

اعزافان

لوية

## اقتراح التلقى وحركة الخطاب

عندما يتأمل القارئ الخطاب الشعرى فى "سيرة الماء" :  
 "سفر الهوية" فإنه يجد نفسه أمام زخم تكوينى لم يألفه من قبل ، حيث  
 يوجد نص فى أعلى الصفحة يسمى "اعترافات" ونص فى النص  
 الأسفل فيها يسمى "الهوية" ، وقد كتبنا بخطين مختلفين من حيث  
 السمك، فالأول مكتوب بخط سميك/كثيف والثانى كتب ببخط أقل سمكا  
 مما يفتح حركة التأويل عبر الالتفات البصرى.

والقارئ فى ظل هذه العلاقات الكتابية والنصوص المتعددة  
 يعيش حالة من التساؤل: ما العلاقة بين : الاعترافات والهوية، هى  
 علاقة متن بحاشية بالمعنى الموروث لهذه العلاقة التى تجمع بينهما  
 على اعتبار أن الهامش امتداد للنص يوضح ما قد غمض أو بتر  
 ويحتاج إلى إيضاح. القارئ يجد نفسه أمام دهشة قرآنية حيث لا يجد  
 طريقا لقراءته الاعتيادية التى تأخذه إلى علاقة النصين.

ثم يتبادر تساؤل آخر فى ذهن المتلقى عندما يواجه الصفحة  
 الأولى نفسها: ما علاقة الكلمات التى تحتها خط بالكلمات غير  
 المخطوطة فى النصين؟

سيجد القارئ نفسه مضطرا لاستخدام إليه الالتفات البصرى لقراءة  
 هذا الخطاب وإنتاج دلالاته التى ستتغير مع حركة الالتفات البصرى.  
 لقد كانت قدرة القارئ على المتابعة تنصرف عن نص إلى آخر عبر  
 المكون الخطى أو التشكلى على الصفحة، ولكن فى هذه المرة هل

يصلح الانصراف من — على ؟ الإجابة بالنفى! لأن قراءة الخطاب قائمة على فكرة "الإنصات البصرى visual listening" ويعنى أن القارئ عندما يقرأ النص غير المخطوط فى الوقت نفسه ينصت بصريا إلى النص المخطوط (أى الذى وضع تحت كلمات ما خطوط) كيف يقرأ المتلقى هذا الخطاب المغاير فى تكوينه بصريا ودلاليا؟

لابد أن يتوقف مع عتبات النص بوصفها نصوصا دالة، فالعنوان: "سيرة الماء" يوحى بسيولة نصية، فالماء هو الشكل الوحيد الذى لا يمكن القبض على حقيقته، فهو يتعدد بتعدد الأوانى التى يصب فيها، والديوان مثل الماء لا يمكن أن تقبض على شكله النهائى، فأى قراءة تتعدد بتعدد الأوانى التى تصب فيها.

أما الخطوة الثانية فهى مواجهة الإهداء بوصفه عتبة مهمة ودالة، فهو يقرر كيفية القراءة فى سياقين مختلفين، لقد استخدم فيه الشاعر تقنية جديدة لم يعرفها الشعر العربى من قبل سواء أكان القديم أم الحديث. وهى أن يضع خطوطا تحت مفردات معينة فى النص الرئيس أو فى الهامش، ليخلق من وراء هذا الفعل التكوينى/التركيبى نصا آخر منبثق من بنية النص الأصلى نفسها – والتزم بهذا الإجراء التكوينى حتى نهاية الديوان – وقد حقق هذا الإجراء لكل مقطع أو نص سياقين على أقل تقدير، لكل سياق منهما بنيته الأسلوبية والنحوية والدالية المستقلة عن النص غير المخطوط.

وهذه الطريقة من البناء تخلق جدلا دائما بين النص الرئيس والنص المرافق له: المكون من كلمات معينة تحتها خط. قد يصل الأمر إلى خلق دلالة متناقضة بينهما على الرغم من سكنهما معا فى كتلة نصية واحدة، التى أصبحت بفعل هذا المزج كتلا متصارعة ومتناغمة فى آن، فقد ينفى النص المرافق المعنى أو الدلالة التى يطرحها النص الرئيس، وهنا تضطرب العلاقة دلاليا عندما يدخل المتلقى إلى حيز القراءة، ومن هنا يجد نفسه مضطرا إلى الانحياز إلى أحدهما ليكون اختياره الخالص، هذا الاختيار يفرض عليه الدخول التفاعلى الإنتاجى مع بنية الخطاب الشعرى كله، فيترك سلبية التلقى إلى ايجابية المشاركة والإنتاج والتأليف، فيصبح قرنا مشاركا، فاعلا، منتجا.

يقدم الشاعر الإهداء على هذه الشاكلة البصرية:

(الفرق بين الحكيم والجاهل أن الأول يجادل فى رأى، بينما يناقش الثانى فى الحقائق).

عندما يواجه القارئ هذا النص فى كليته فإنه يقف على حكمة تقرر أن هناك فرقا بين الحكيم الواعى الذى يتبنى الجدل والحوار والمناقشة فى رأى، والجاهل الذى لا يملك قدرة أعمال العقل واستخدامه فى مواجهة الأشياء فينحاز إلى مناقشة الحقائق.

وعندما يراجع القارئ النص مرة أخرى ليواجه النص المرافق الذى يتشكل من خلال الكلمات التى وضع تحتها خطوط فلن المعنى أو الدلالة ستذهب إلى النقيض، فيتحول الحكيم إلى مناقشة



الحقائق التى كان يفعلها الجهل، وهنا يتساءل القارئ : أيهما الحكيم  
وأيهما الجاهل!!؟

يفرض هذا النص على القارئ - بطريقته هذه التى لم يلقها  
من قبل - أن يحسم اختياره واتجاهه التأويلى، أو ينصت بصرياً  
للسوتين معاً، ومن هنا يعترف علاء عبد الهادى بقوله: "أوقعت  
المتلقى فى حيرة المشاركة، فمن النظرة الأولى فرض شكل النص  
عليه أن يختار بين الدلالات المتناقضة التى تضم احتمالات قرآنية  
مختلفة، بحيث يجب عليه أن يحسم اختياره الدلالى بنفسه"

#### قراءات سفر الهوية:

تتبنى الدراسة مجموعة من القراءات الأكثر وضوحاً وأكثر  
دلالة، لأن الديوان مفتوح على مصرعيه، يجسد قراءات كثيرة جداً.

#### القراءة الأولى:

القراءة الاعتيادية وفيها يقوم المتلقى بقراءة الصفحة كاملة  
بدون النظر إلى النص الطباقى (النص المخطوط) المرافق للنص  
الأصلى متزامناً معه: (الاعترافات والهوية) كل الخطوط موجودة  
وغير موجودة فى الوقت نفسه.

#### القراءة الثانية:

تقرأ الصفحة بداية بالنص الأصلى أو الرئيس أو المتن كاملاً، ثم  
يليه النص الطباقى إلى نهاية الصفحة : (الاعترافات والهوية).

### القراءة الثالثة:

تقرأ الصفحة كاملة واحدة بعد الأخرى ولكن من خلال النص الطباقى (المخطوط) فقط إلى نهاية السفر.

### القراءة الرابعة:

يقرأ المتلقى ما تحته خط فى النص الطباقى أولا ثم فى كامل النص : الاعترافات والهوية.

### القراءة الخامسة:

يقرأ المتلقى نص "الاعترافات" كاملا من ص ١٣ - ص ٢٣ دون نص "الهوية" على أن يقرأ فى كل صفحة النص الرئيسى والنص الطباقى بعده مباشرة، ثم يقرأ بعد ذلك نص "الهوية" على نفس الشاكلة: النص الرئيسى والنص الطباقى فى كل صفحة إلى نهاية السفر.

### القراءة السادسة:

يقرأ المتلقى "الاعترافات" كاملة دون نصها الطباقى ثم يقرأ الاعترافات فى نصها الطباقى فحسب، ثم يرجع إلى "الهوية" ويقرأها دون نصها الطباقى، ثم يرجع إلى الهوية مرة أخرى لقراءة نصها الطباقى فقط، فتكون القراءة كالتالى:

الكتابة ... عاصمة للتألف  
تدشنها الدماء .. عاصفة على امتداد الوريد  
 يقدح العبيث جمرتين  
جمرة .. تصطاد بصنارة الأم .. بحيرة  
 للذكرى  
وجمرة .. تشعل الحرائق ..  
على تل من خلاء

\* النار:

وقودها الناس

عورة للرملا

فمن يشعل للنار دفنها

ويسكب في مقلتيها السهاد

\* الماء:

وخلقنا من الماء جرحا

يمسد شريانه بالتضاريس / الخصائص

كم استحمت فيه السماءات دون اغتسال

فمن يذهب للماء جنباته

النار

الماء

\* الحركة الأولى:

الاعترافات بدون نصها الطباقى:

الكتابة .. للتألف

الدماء .. عاصفة الوريد

يقذح جمرتين

تصطاد بصنارة .. بحيرة للذكرى

.. تشعل الحرائق على تل .....

\* الحركة الثانية:

قراءة الاعترافات فى نصها الطباقى فقط:

عاصفة

تدشنها .. على امتداد

العذب

جرمة الألم

جمرة من خلاء

\* الحركة الثالثة:

يقرا المتلقى "الهوية" فى نصها الأصى:

وقودها الناس

للرماد

فمن يشعل دفنها

ويسكب

وخلقتنا جرحا

الالنفات البصرى من النص إلى الخطاب

بمسد شرياته بالتضاريس/الخصائص

كم دون اغتسل

فمن يذهب للماء جنبته!

\* الحركة الرابعة:

قراءة "الهوية" فى نصها الطباقى فقط:

• النار

عورة

لنار

فى مقتلتيها السهاد

\* الماء

من الماء

استحمت فيه السماوات

\* القراءة السابعة :

\* الحركة الأولى:

تقرأ "الاعترافات" فى نصها الرئيسى فقط:

الكتابة للتألف

الدماء.. عاصمة الوريد

يقذح جمرتين

تصطاد بصنارة .. بحيرة للذكرى

تشعل الحرائق على تل....

\* الحركة الثانية:

تقرأ الهوية فى نصها الرئيسى فقط:

وقودها النار

للرماد

فمن يشعل دفنها

ويسكب

\* الحركة الثالثة:

يحدد القارئ ليقرا " الاعترافات " فى نصها الطباقى فقط:

عاصمة

تدشنها على امتداد

العذب

جمرة الألم

وجمرة على تل

\* الحركة الرابعة:

يتابع القارئ قراءة نص " الهوية " ولكن فى نصها

الطباقى:

• النار

عورة

لنار

فى مقتلتيها السهاد

\* الماء

من الماء

استحمت فيه السماوات

### \* القراءة الثامنة:

يقرأ المتلقى النص الطباقى فى الاعترافات، ثم يقرأ النص الطباقى فى الهوية ثم النص الكامل فى الاعترافات/كامل النص/ المتن حتى نهاية السفر، ثم يقرأ المتلقى النص الكامل فى "الهوية"، أو يقرأ النص الطباقى فقط فى الاعترافات يليه النص الكامل فى "الاعترافات"، ثم يلى ذلك قراءة النص الطباقى فى "الهوية" يليه النص الكامل فى "الهوية"، فيصبح النص كما يلى:

### \* الحركة الأولى:

#### اعترافات

عاصمة

تدشنها على امتداد

العث

جمرة.. الأثم

وجمرة من خلاء.

الهوية

• النار

عورة

للنار

فى مقتلتيها السهاد

\* الماء

من الماء

استحمت فيه السماوات

**\* الحركة الثانية:**

يقرأ المتلقى كامل النص/المتن فى الاعترافات حتى نهاية

السفر، ثم كامل النص فى الهوية حتى نهاية السفر:

**الاعترافات:**

الكتابة للتألف

الدماء.. عاصفة الوريد

يقذح جمرتين

تصطاد بصنارة بحيرة للذكرى

تشعل الحرائق على تل

**الهوية**

وقودها الناس

للرماد

فمن يشعل دفنها

ويسكب

وخلقتا جرحا يسد شربانه بالتضاريس/الخصائص

كم دون اغتسال

فمن يذهب للماء جنبته!



**\* الحركة الثالثة:**

يقرأ المتلقى النص الطباقى فى الاعترافات، يليه كامل النص  
فى الاعترافات:

**- اعترافات**

عاصمة

تدشنها على امتداد

الصبح

وجمرة من خلاء

الكتابة.. للتألف

الدماء.. عاصفة الوريد

يقدم جمرتين

تصطاد بصنارة بحيرة للذكرى

تشعل الحرائق

على تل

**\* الحركة الرابعة:**

يقرأ المتلقى النص الطباقى فى الهوية ثم النص الكامل فى  
الهوية:

• النار

عورة

لنار

فى مقتلتيها السهاد

من النص إلى الخطاب

الانفجارات البصرية

**\* الماء**

من الماء

استحمت فيه السماوات

وقودها الناس

للرماد

فمن يشعل نفيها

ويسكب

وخلقنا جرحا

يمسد شرياته بالتضاريس/الخصائص

كم دون اغتسال

فمن يذهب للماء جنبته

هذه القراءات المتعددة والحركات المنبثقة عنها تجعل القارئ أمام عالم من نصوص متحركة ومتحولة فتتوازي وتتقاطع في الوقت نفسه، إنها خرق لاستيعاب اعتيادي خلقها اللعب بالشكل الذي استطاع أن يتغلغل في بنية الدلالة. فالمتلقى يستطيع أن يستولد سياقات تركيبية ومزجية عديدة متجاورة تسكن مقطعا واحدا، تخلق خطابا مفتوحا.

## الالتفات البصري عبر حركة الخط

بالإضافة إلى ما سبق من آليات تشكيل النص على الصفحة، تستخدم حركة الخط بوصفها آلية تنتج دلالات متنوعة وتسهم في خلق الالتفات البصري.

فالقارئ يستطيع أن يقرأ المتن وفقا لحجم خط الكتابة/السمك أى أنه يقرأ المتن متتاليا منذ بداية السفر حتى نهايته أيا كان تصنيفه سواء أكان "الاعترافات" أم "الهوية".

وهذه الطريقة تمنح القارئ بعدا قرانيا جديدا لم يعهده من قبل، نقوم فيه العين بإنتاج دلالاته؛ مما يشير إلى أن شعرية الحداثة تتعامل مع الحاسة البصرية تعاملًا مختلفًا إذ تعتبرها مركزا من مراكز التلقي الشعري ومن ثم التأثير، فلصحت تستهدفها كإحدى آلياتها الجديدة .

ويحقق الالتفات البصري عبر هذه الآلية عندما تتحرك عين القارئ أفقيا ورأسيا فعندما يكون حجم الخط متواترا تصاعديا بمعنى أنه يتحول شيئا فشيئا من الخط السميك إلى الخط الرفيع بصورة تتضائل تدريجيا كما في نص علاء عبد الهادي الذي تحول فيه المتن إلى هامش والهامش إلى متن ثم تطورت حركة الخط من خلال سمكه ليتحول الهامش إلى متن في حركة دائرية.

أكذب كذبة بريّة... حتّى  
 لا أعري الحقيقة .... من لهبها الثرى  
 تضغط على قلبي قصاصة سماء  
جهولا كنت  
 حين صعدت لأحمل هذا العالم  
 و أنا تعبدني الدعارات .... و الكنب المقدس  
لكنى لازلت قادرا على التعري .. و اجترع  
 الشياطين السانجة  
 دافئا بقلبي الحيلة الطرية  
 تصعر غابتي خدّها للعذاب !!

\* الوطن :

لغة تمتد بين السلالات  
 وبين التراب .... التراب

\* الفعل :

نحن

: نحن : ... والناس

: الفعل : ... كالماء ... لا يضل المسارات لكن  
 يضل

يلاحظ القارئ - عبر حركة النص الأفقية - أن النص ينقلب، فيتحول المتن/الاعترافات إلى هامش، ويتحول الهامش/الهوية إلى المتن - كما فى النموذج السابق - عند التقاء هويتين : الوطن والفعل، وكان الشاعر يقول- على المستوى البصرى فى تشكيل الديوان دون أن نتطرق إلى تأويل النص وبالنظرة الأولى - أن المتن يتحول إلى هامش وان الهامش يصبح متنا عند التقاء الوطن بالفعل، وفى هذا ينتج النص قراءات كثيرة يعطى كل منهما دلالة مختلفة سواء بين المتن الجديد - المختلط بين الاعترافات ونص الهوية - والهامش المختلط بين الهوية والاعترافات وبين القراءات الداخلية سواء فى النص ذاته (صفحة، صفحة) أو النص كله على امتداد السفر.

يلاحظ القارئ أن الهوية كلها أسماء مثل : الوطن، الفعل، الحياة ، النار، الماء، التراب، الهواء، النفس، الروح، الخ، ولم يستخدم الشاعر من السفر فى نص الهوية أية أفعال سوى فى صفحة ٣، حيث ورد الفعل (يبزغ) وعنده تتطابق القراءات.

وبعد مرحلة التطابق البصرى بين المتن والهامش تبدأ حركة الالتفات البصرى مرحلة أخرى وهى مرحلة التآكل، يبدأ الهامش فى السيطرة شيئاً فشيئاً حتى يصبح أكثر سمكا فى حجم الخط ويتضاءل المتن أمام اجتياح الهامش حتى يصل الأمر إلى التوحد التام بين الاعترافات والهوية فى صـ ٢٣ حيث يتطابق المتن والهامش - لأول

الالتفات البصري

من النص إلى الخطاب

مرة في كامل الديوان – والنص الأصلي أو الرئيسي مع النص  
المرافق أو الطباق في هوية وحيدة وفي صوت واحد.  
لجأ الشاعر – في هذه العلاقة – إلى تحريك المتن من  
الداخل، بمعنى أن يصبح النص منقسماً على نفسه على مستوى الدلالة  
وعلى مستوى التركيب اللغوي أو الإسنادات المفردة، يمكن في هذا  
الإجراء أن نطلق على نص علاء عبد الهادي بأنه النص المنقسم  
والملتئم في آن:

تصطلي فينا ...

نبوة الموت / الولادة

ييزغ:

ياكل كبد الذناب

يفرك سره بالبشائر الإشارات

تغسله النار ... برغوة الصباحات

و يهيم تحت القطر

يفسر في الصخر ... إطلالة الماء القديم

يتخير لصواريه الجهات

ويصادق الأرض بعشبة : نمت :

ما : بين :

صدره : والمدى

كأنما رغبته تفتحت على اتكاء: الصباحات:

كصنارة... تلتقط قديم عنادها في عناء التأمل

يفتح البدء بالاشتعال

ويختم في مقام اليقين - بين الضلوع - الثقوب

اعزافان

لهوية

لقد استطاع علاء عبد الهادى أن يقدم من خلال استقلال الصفحة بوصفها فضاء يمارس عليه الشاعر رغباته الجمالية، وقد استخدم وعيه الفائق فى إنتاج نصوص متحولة ودلالات متنوعة، أسهمت فى إنتاج طرق متنوعة للمتلقى لم يعرفها الخطاب الشعرى الحديث من قبل.

واستطاعت هذه النصوص - من خلال بنيتها البصرية - أن ترسخ لمصطلح الالتفات البصرى، وترسم ملامحه فى كثير من الوضوح وعدم اللبس، وتؤكد قدرة علاء عبد الهادى على ممارسة شعرية مختلفة، تتبنى اللعب بوصفه أساسا فى تكوينها سواء أكنت لعبا باللغة على حسب فيزئشتاين أو لعبا بالتشكيل البصرى حسب علاء عبد الهادى.

يبقى اللعب بالكلام محكوما بقواعد تكوينية وتنظيمية وهو "اضطرار اختيارى من قبل المتكلم تاليفا والمخاطب تأويلا"<sup>(٦٨)</sup>، ونص "سيرة الماء" نص تفاعلى مفتوح يمنح القارئ اختيارات نصية لا نهائية عبر عمليتي التبديل والتوفيق، يحدد القارئ اتجاهه وموقفه منها، ينحاز إلى اختيار تأويلى وجملى خاص.

لقد أكدت الدراسة أن النص بناء استجلبى لعوامل الحركة وليس كتلة صماء، أو خرسائية، بل مثل موج البحر، فهو اقتناص لحالة إنسانية تتكون من خبرات متراكمة ومعقدة، هو الوثيقة للروح الوثابة، والتواقة للفضاء الرحب/الحرية، لذا يرسم صورة اللحظة



اللى يتشكل فى أحضانها، ويىوح بأسرار ه حسب قدرة النص على امتلاكه وتوجيهه فى الأفق الخاص.

والمأمل فى بنية الخطاب الشعرى قبل ٥ حزيران ٦٧ يلحظ تملسكا نصيا وحركة أفقية بطينة، تتعالق مع روح تطمح فى الحرية وتلتزم بالواقع، روح تتجلى فى العاطفة وتستأنس بالواجب. أما بنية النص بعد ٥ حزيران فقد تخلت عن التملسك الافتراضى فى علاقات البناء، وانحازت إلى البنية التشعبية والتعددية والدرامية إن صح التعبير واستجلبت لحركة التمزق والتشتت والتشعب والصراع والتداخل والتوازى نتيجة الواقع السياسى المأزوم والفكرى المتخلى عن ثوابت كثيرة أهمها الثوابت الفنية والجمالية. فانتجت المرحلة كتلة نصية قائمة على التعدد والتفتت التى يمكن إرجاعها إلى اهتزاز اليقين الذى يؤدى إلى اضطراب الروى وتضاربها وتضبيبها أو ظهور الروية الضبابية.

تركت هزيمة ٥ حزيران إحساسا بالخديعة مما أدى إلى استبدال مفهوم المسألة باليقين وإحلالها محلها، فانطلق شعراء الحداثة من خلال هذا التبنى أو الانحياز المسألة: مسألة جمالية لغوية بالدرجة الأولى كما فعل حسن طلب فى (آية جيم) على سبيل المثال. ومن أمثلة المسألة ما فعله حلمى سالم كاستخدام الحب بوصفه آلية تعبيرية ونوعا من الاحتجاج على المقدس وكسر التابوه.

وظهرت مسألة الشعر عند معظم جيل الحداثة خصوصا رفعت سلام وعلاء عبد الهادى. وقد ظهر هذا الاتجاه نتيجة ما حدث من سقوط السرديات الكبرى "ديكتاتورىة المقولات"، كما تضافر العامل السياسى المتمثل فى سقوط الاتحاد السوفيتى والعالم التكنولوجى والاقتصادى والثورة المعلوماتية التى أدت الى ما عرف بتكثُر (الداتا Data) المعلومات بما أدى إلى فكرة عدم حصر الرؤية وتقيدها فى اتجاه واحد ولكن فى اتجاهات متشعبة، متعددة. هذه التشعبية والتعددية خلقت نصا مفتوحا بتعدد الدلالات، اعتمد كثيرا على التشكيل البصرى خصوصا النص الشعرى الذى تهتم به الدراسة - بوصفه تقنية جمالية خلاقة تعطى النص حياة عميقة تظل دائما فى حاجة إلى تأمل دائم، وتسهم فى طرح متواصل للأسئلة، فاستوجب ذلك قراءة بصرية تعتمد على الحركة والتحول، تجسدت فى الانحياز إلى تبنى آلية الالتفات البصرى.

## هوامش القسم الثاني:

- (1) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، بيروت: دار العودة ١٩٧٩م، ص: ١٠١
- (2) د. محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية، القاهرة: الهيئة المصرية العلمية للكتاب ١٩٩٨، ص: ٣٣.
- (3) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، د/محمد فتوح أحمد، القاهرة: دار المعارف ١٩٩٥، ص: ١٠٦.
- (4) د. محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية، ص: ٩٤.
- (5) د. سعيد بحيرى: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، القاهرة: لونجمن، ص: ٧٩.
- (6) د. محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية، ص: ٩٤.
- (7) Spatio Lisme Et Poëse. Gollimord Paris.P11 (1968) P.Garmir
- (8) محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م، ص: ١٨٢.
- (9) نزار قباني: ٢٣٦/٥.
- (10) رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث، فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٦م، ص: ٩٩.
- (11) السابق
- (12) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت: دار العودة، د.ت، ص: ١٨٢.
- (13) رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث، ص: ١٠٢.
- (14) محمد بنيس: مواسم الشرق، بغداد: دار الشؤون الثقافية العلمية ١٩٨٥م، ص: ٥٣-٥٤.
- (15) السابق، ص: ٥٥.

- (16) رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث، ص: ١٠٢.
- (17) محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص:
- (18) السابق ص ٢٣٩.
- (19) رفعت سلام: كائنها نهاية الأرض، القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٠، ص ٩.
- (20) السابق ص ٩٧.
- (21) السابق ص ٣٧.
- (22) أنونيس: الأعمال الكاملة في الجزء الثاني، ص ٣٣٥ - ٣٣٦.
- (23) محمد بنيس، مواسم الشرق، ص ٥٦.
- (24) محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص ١٠٣.
- (25) د. علاء عبد الهادي: الاقبليس/الالتفات النوعي، قراءة في الذات الشعرية، دراسة لم تنشر ص ٣.
- (26) نقلها عن السابق.
- (27) امبرطو ايكو: الأثر المفتوح، ص ٢٧.
- (28) نقلها عن علاء عبد الهادي، ص ١٦، ١٧.
- (29) السابق ص ٢٨.
- (30) السابق ص ٢٩.
- (31) محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص ١٣٧.
- (32) السابق.
- (33) امبراطو ايكو: الأثر المفتوح، ص ١٧.
- (34) السابق ص ٣١.
- (35) حسن طلب: سيرة البنفسج، ص ٩١.
- (36) السابق ص ٩١-٩٢.
- (37) السابق ص ٩٤.
- (38) محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص ١٤٥.
- (39) حسن طلب: سيرة البنفسج، ص ٩٥.
- (40) السابق ص ٩٦.

- (41) السابقة ص ٩٨-٩٩.
- (42) محمد المكرى: الشكل والخطاب، ص ١٥٧.
- (43) علاء عبد الهادى: النشيدة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة أصوات ٣٣٤، ٢٠٠٣، ص ١٦٥.
- (44) السابق ص ١٦٦.
- (45) محمد محمد الشهاوى: مسافر فى الطوفان، بورسعيد: دار المستقبل للطباعة والنشر ١٩٨٥، ص ٨٩.
- (46) د. عبد الناصر هلال: ألييت السرد فى الشعر العربى المعاصر، القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٦، ص ١٨٨.
- (47) محمد المكرى: الشكل والخطاب، ص ٩٩.
- (48) نقلا عن السابق.
- (49) رفعت سلام: إلى النهر الماضى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥، ص ٩.
- (50) محمد المكرى: الشكل والخطاب، ص ١٠١.
- (51) د. محمد فكرى الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨، ص ٢٨.
- (52) امبرطو ايكو: الأثر المفتوح، ص ٢٨.
- (53) السابق ص ٢٩.
- (54) أنور المرتجى: سيمائية النص الأدبى، الدار البيضاء؛ إفريقيا الشرق ١٩٩٧، ص ٤٧.
- (55) السابق.
- (56) امبرطو ايكو: الأثر المفتوح، ص ٣٠.
- (57) السابق ص ١٦٦.
- (58) د. محمد فكرى الجزار: الهاوية بين ظاهرات الواقع وماهيات الوعى به، فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٧، ص ١٣٣.
- (59) د. محمد عبد المطلب: هكذا تكلم النص، القاهرة: الهيئة المصرية

---

العلمة للكتاب، ١٩٩٧، ص٣٧-٣٨.

(60) السابق ص٣٩.

(61) السابق ص٣٨.

(62) حلمى سالم: هيا إلى الأب، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٨٨.

(63) السابق ص١٤.

(64) تواريخ النشر تؤكد ما تذهب إليه لدراسة كتاب "الحصار" نشرت

به القصيدة عام ١٩٨٣، أما ديوان اشراقت فشر عام ١٩٩٢.

(65) علاء عبد الهادى: الاقتباس/الالتفات النوعى، ظهره فى الذات

الشعرية مقالة غير منشورة.

(66) السابق

(67) السابق

(68) أنور المرتجى: سيميائية النص الألبى، ص١٠٥.

## قائمة المصادر والمراجع

### أولا : المصادر

- أونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، ج ١ ديوان أغاني  
مهيار الدمشقى وقصائد أخرى، بيروت: دار  
المدى للثقافة والنشر ١٩٩٥م، ص: ٣٣٣
- أونيس: الكتاب، بيروت.
- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت : دار العودة  
، د. ت .
- حسن طلب: أزل النار فى أبد النور، القاهرة: النديم  
للصحافة والنشر ١٩٨٨م.
- رضا العربى: هذيان لا يلىق بمجنون، القاهرة: الهيئة المصرية  
العامة للكتاب إبداعات ١٩٩٧م
- رفعت سلام: إلى النهار الماضى، القاهرة: الهيئة المصرية  
العامة للكتاب ١٩٩٥م.
- رفعت سلام: شراقات، القاهرة: الهيئة المصرية العامة  
للكتاب ١٩٩٢م.
- رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، القاهرة: مركز الحضارة  
العربية ٢٠٠٠م.
- سعدى يوسف: الأعمال الشعرية، ط٢، بيروت: دار الفارابى  
١٩٧٩م.

- شاهر خضر: مائيل في وحمة الكنعاني، القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٧م.
- عبد الحكم العلامى: لا وقت يبقى، القاهرة: دار نجد، إصدارات بداية القرن ١٩٩٨م.
- علاء عبد الهادى: أسفار من نبوءة الموت المخبأ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م.
- علاء عبد الهادى: النشيدة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، أصوات ٣٣٤، ٢٠٠٣م.
- علاء عبد الهادى: سيرة الماء، القاهرة: مركز الحضارة المصرية ٢٠٠٠م.
- فنوى طوفان: على قمة الدنيا وحيداً، بيروت: ١٩٨٣م.
- مؤمن سمير: بهجة الاحتضار، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣م.
- محمد عفيفي مطر: أنت واحدما وهي أعضاؤك انتشرت ، بغداد: الشؤون الثقافية العامة وزارة الإعلام ١٩٨٦م.
- محمد محمد الشهلاوي: مسافر في الطوفان ، بور سعيد: دار المستقبل والنشر ١٩٨٥م.
- محمد بنيس : مواسم الشرق، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٥م.
- محمود درويش: ديوان محمود درويش، بيروت: دار العودة ١٩٩٤م.



- وسلم الدويك: يرجع العائدون مكبلين باليسمين، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ابداعات ١٩٩٩م.
- وليد منير: قصائد للبعيد البعيد، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م.

## ثانيا : المراجع:

- ابن منظور: لسان العرب، بيروت: دار صادر، ١٩٩٧م.
- ابن المعتز: البديع، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، ط١، بيروت: ١٩٩٠م.
- ابن رشيق القيرواني: العمدة تحقيق محيى الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل ١٩٧٢م.
- أبو هلال الصكرى: الصناعتين: تحقيق د. مفيد قمحه ، بيروت: دار الكتاب العلمية، ط٤ ، ١٩٨٤م
- أحمد حجازى: الالتفات، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، بحث مرجعى، غير منشور.
- إبريس الناقدورى: المصطلح النقدى فى نقد الشعر، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، دب.
- أونيس: زمن الشعر، بيروت، دار العودة، دب.
- الحصرى: زهر الآداب، ت: على محمد البجاوى، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية ١٩٥٣م.

- أمين الخولى: مناهج تجديد فى النحو والبلاغة والتفسير، القاهرة: دار المعرفة ١٩٦١م.
- أنور المرتجى: سيميائية النص الأدبى، الدار البيضاء؛ أفريقيا الشرق ١٩٩٧م.
- بدوى طبانة: معجم البلاغة العربية، المجلد الثانى طرابلس: منشورات طرابلس، د.ت
- حسين فخرى: الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب، دمشق: اتحاد الكتاب العربى ٢٠٠١م.
- حبنى محمد شرف: الصور البديعية بين النظرية والتطبيق، القاهرة: مكتبة الشباب ١٩٦٦م.
- حلمى سالم: هيا إلى الأب، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ١٩٢٨م.
- رولان بارت: لذة النص، ت: منذر عباش، دمشق: مركز الانماء الحضارى ١٩٩٨م.
- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائى، بيروت المركز الثقافى العربى، ١٩٨٩م.
- شكرى الطوانسى: مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبو سنة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.

- شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، ط٢، القاهرة: دار المعارف ١٩٦٥م.
- صبور عبد النور: المعجم الأنبي، بيروت: دار العلم للملايين ١٩٧٩م،
- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، الأعمال الكاملة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م.
- صلاح فضل: بلاغة الخطيب وعلم النص، الكويت، عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب العدد ١٦٤، أغسطس ١٩٩٢م.
- ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر، ج٢، بيروت: المكتبة العصرية ١٩٩٥م.
- عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣م.
- عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، الكويت: عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والنشر والآداب، مارس ٢٠٠٢م.
- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، القاهرة: دار سعاد الصباح ١٩٩٣م.
- عبد السلام بن عبد العلي: ثقافة الآن وثقافة العين، بيروت: الدار البيضاء ١٩٨٥م.

- عبد الله الغدامى: الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.
- عبد الناصر هلال: أليات السرد فى الشعر العربى المعاصر، القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٦م.
- علاء عبد الهادى: الاقتباس/الالتفات النوعى، قراءة فى الذات الشعرية، دراسة لم تنشر.
- على عثرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة: مكتبة الشباب ١٩٩٣م.
- فاطمة قنديل: التناص فى شعر السبعينيات، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتلت نقدية، مارس ١٩٩٩م.
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر: تحقيق كمال مصطفى، القاهرة: مكتبة الخانجي ١٩٨٧م.
- لطفى اليوسفى: بنية الشعر العربى المعاصر، تونس: سراس للنشر ١٩٨٥م.
- مجموعة من المؤلفين: أفاق التناصية، المفهوم أو المنظور، ت: د. محمد خير البقاعى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
- محمد التتوخى: الأقصى القريب فى علم البيان، القاهرة: مطبعة السعادة ١٣٢٧م.

- محمد العبد:** اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٩٠م.
- محمد المكرى :** الشكل والخطب، مدخل لتحليل ظاهراتي، بيروت: المركز الثقافى العربى، ١٩٩١م.
- محمد بنيس:** الشعر العربى الحديث، بنياته وابدالاتها، ج٥، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر ١٩٨٥م.
- محمد بنيس:** ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب، بيروت : دار العودة ١٩٧٩م.
- محمد خطيبى:** لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطب، بيروت: المركز الثقافى العربى ١٩٩١م.
- محمد عبد المطلب :** البلاغة والأسلوبية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م.
- محمد عبد المطلب:** هكذا تكلم النص، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م.
- محمد فكرى الجزار:** لسانيات الاختلاف، القاهرة: ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠١م.
- محمد فكرى الجزار:** العنوان وسيموطيقا لاتصال الأدبى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.
- محمد نجيب التلاوى:** القصيدة التشكيلية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.
- والفيروز أبلاى:** القاموس المحيط ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠م.

### ثالثا : المراجع المترجمة:

- بيرجيرو: الأسلوبية، ت: منذر عياشي، دمشق: مركز الإنماء الحضاري ١٩٩٤م.
- تيري ايجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، ت: أحمد حسن، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩١م.
- ج.ب براون: تحليل الخطاب، المملكة العربية السعودية: النشر العلمي، جامعة الملك سعود ١٩٩٧م.
- جوليا كريستيفا: علم النص، ت: فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر ١٩٩١م.
- جوليا كريستيفا: علم النص، ت: فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر ١٩٩١م.
- جيمز مونرو: النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ت: د. فصل بن عمار العماري، الرياض: دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام ١٩٨٧م.
- روبرت هولب: نظرية التلقي، ت: د. عز الدين إسماعيل، جدة: كتاب النادي الأدبي (٩٧) ١٩٩٤م.
- رولان بارت: لذة النص، ت: منذر عباس، دمشق: مركز الإنماء الحضاري ١٩٩٨م.
- مارك انجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي والجديد، ت: أحمد المديني، بغداد: الشؤون الثقافية العراقية، ١٩٨٧م.

- ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ت: فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار توبقل للنشر والتوزيع ٢٠٠١م
- والتر ج. اونج: الشفاهية والكتابية، ت: د. حسن البنا عز الدين، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، عالم المعرفة (١٨٢) فبراير ١٩٩٤ م.
- وليم راي: المعنى الأدبي من الظاهر فيه إلى التفكيكية: ت. يونيل يوسف عزيز، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ط ١، ١٩٨٧م.
- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ت: د. محمد فتوح أحمد، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٥م.





## الفهرس

م	البيان	الصفحة
١.	إهداء	٣
٢.	أما قبل مسيرة مصطلح وكتاب	٥
٣.	مقدمة	١١
٤.	الالتفات النصي من المفهوم إلى التأسيس	١٧
	الالتفات البلاغي وتطوره	١٩
٥.	آليات الالتفات النصي	٥٣
	الالتفات عبر التناس	٥٣
	الالتفات عبر التكرار	٧٢
	الالتفات عبر الإيقاع/الموسيقى	٨٠
	الالتفات عبر اللغات الأجنبية واللهجة العامية	٩٧
	الالتفات المشهدي عبر الارتداد	١٠٧
	الهوامش	١١٧
٦.	الالتفات البصري وشعرية النص	١٢٩
٧.	آليات الالتفات البصري النصي	١٣٧
	الالتفات البصري عبر سمك الخط	١٦٠
	الالتفات البصري عبر النص والصورة	١٧٢
	الالتفات عبر الشكل الحر والشكل التقليدي	١٨٤

## الفهرس

م	البيان	الصفحة
	الالتفات البصري عبر الشكل المجازي والسردى	١٩٨
٨.	الالتفات البصري وشعرية الخطاب	٢٠٣
٩.	"الكتاب" وشعرية الفضاء البصري	٢٠٧
	الكتابة الأولى: اقتراح الشاعر	٢١٤
	الكتابة الأولى: اقتراح التلقى	٢١٨
١٠.	"إشراقات" صوتان متجاوران: المتن والهامش	٢٢٣
	الكتابة الأولى: اقتراح الشاعر	٢٣٥
	الكتابة الأولى: اقتراح التلقى	٢٤٠
١١.	بين الكتاب و"إسماعيل" والسبعينيات علاقة	٢٦٠
١٢.	"سيرة الماء" الخطاب التراكمي وشعرية الشكل	٢٦٦
	الكتابة الأولى / اقتراح الشاعر	٢٧٢
	اقتراح التلقى وحركة الخطاب	٢٨٤
	الالتفات البصري عبر حركة الخط	٢٩٧
	هوامش القسم الثانى	٣٠٥

# منتدى سور الأزبكية

---

WWW.BOOKS4ALL.NET

***<https://twitter.com/SourAlAzbakya>***

***<https://www.facebook.com/books4all.net>***